فایل شعر

شماره هفتم - اسفند ۹۵

زیر نظر علی عبدالرضایی

شب ادمین
علیه سنت
نیهیلیسم و ادبیات نومدرنیستی
اسطوره زدایی
فرمت نقد
انواع روایت
شعرآنارشیستی
معناشناسی
اندروژنی
زیرساخت ذهنی
نقاشعر
شعرکالج
کارگاه های نقد و شعر



صاحب امتیاز: کالج شعر عبدالرضایی
سردبیران: رئوف دلفی و ایوب احراری
دبیر شعر: مصطفا صمدی
دبیر کارگاه شعر: زهرا هاشمی
دبیر نقاشعر: امیرحسین جاوید مهر
دبیر شب ادمین: سمیه ابراهیمی
دبیر کارگاه نقد: محمد مروج
دبیر نظریات ادبیاتی_عملیاتی: پویان فرمانبر
دبیر سمینار: نوید استاک
دبیر گزاره‌های یدکی: ساحل نوری
مدیر داخلی: فاطمه قهرمانی
مدیر تولید رادیویی: عباس صادقی
مدیر پخش رادیویی: مصطفا صمدی
مدیر وبسایت: پویان فرمانبر
مدیر فنی کالج شعر: عباس صادقی
مدیر روابط عمومی و تبلیغات: نوید استاک
مدیر هنری: فاطمه قهرمانی
ویراستار: نگین بابایی
طرح جلد : امیرحسین جاوید مهر



سرمتن

سـال دارد نو می‌شود، جهان دارد تغییر می‌کند اما اگر تو تغییر نکنی هیچ‌چیز عوض نخواهد شد. تنها تغییر توست که می‌تواند پاره‌ای از جهان را تغییر دهد. گذشـته سـنّتی‌ست، گذشته‌ی تو بخشی از سنّت توست، دورش بریز که فردا بیاید. اگر از داستان زندگی‌ت راضـی نیستی برای اینکه زیرآبِ دانای کل را بزنی باید از گذشته، از ماضی بِکنی. دانای کل از فردا هیچ نمی‌داند، او فقط استادِ گذشته‌ست، مدام از انواع و اقسام فعلِ گذشته سود می‌برد، در حالی که تو آمده‌ای تا فارسی را در آینده پرتاب کنی، انواع و اقسـام فعل ماضـی، فارسـی را انبار کرده‌ست. ماضی ساده، ماضی نقلی و بعید، پدر زبان فارسی را درآورده‌ست؛ همین گذشـته‌ی استمراری سبب شده حالا حال نداشته باشیم و فرقی بین آینده‌ی نزدیک و بعید در کار نباشد. سنّت آبشخورِ گذشته ست؛ این لعنتی هویت و شخصیت، شجاعت و در نهایت هستی‌ات را غصب کرده و هنوز خوشحالی! خوشحالی چون فقط بر آنچه گذشـت واقفی! سـفت چسبیده‌ای به گذشته، چون گذشته تنها چیزی‌ست که می‌شناسی و نمی‌دانی آنچه می‌دانی پیش‌تر مرگ خودش را اعلام کرده. حال اگر اسـتمرار پیدا کند شـعف‌زاسـت، چون‌که پرتابت می‌کند در آینده، آینده خطرناک اسـت چون‌که آن را نمی‌شـناسی و نمی‌دانی تنها ریسکِ دانستن است که زنده‌ات نگه می‌دارد. سنّتی‌ها تنها تظاهر به زندگی می‌کنند، وگرنه قرن‌هاست مرده‌اند، بدون خطر، بدون ریسک زندگی ممکن نیست.

سـال دارد نو می‌شود اما تو هنوز دل خوش کرده‌ای به غزل، در نهایت به شعر نو. نیما و شاملو و فروغ هم دیگر قدیمی‌اند، تا می‌توانی تازه‌تر بنویس! تازه آدرس ندارد، برای چه می‌پرسـی؟ تازه تنها خودتی، در خودِ توست، شاعر مستقل نیازی به مرجع ندارد، محتاج اسـتاد، مراد و در نهایت سنّت که هی می‌گوید این را بُکن آن را نه، نیست. هی نگرد که یکی بیاید راه را نشانت دهد، راهنما مرده‌ست، دیگر جاده‌ای در کار نیست، جاده اگر جایی داشت پیش‌تر به کسی داده و دیگر جایی برای تو ندارد که اگر غیر از این بود نامش جاده نبود. آنکه نشانی می‌دهد هیچ از شعر نمی‌داند. هیچ شاعری از راهِ راست نمی‌رود، کج کن! بپیچ به چپ! راسـت‌ها هرگز روراسـت نبوده‌اند، انکار کن! حالا برای اینکه بگویی نه! فقط باید بدانی و بخوانی، وگرنه مجبوری تا ابد قبول کنی!

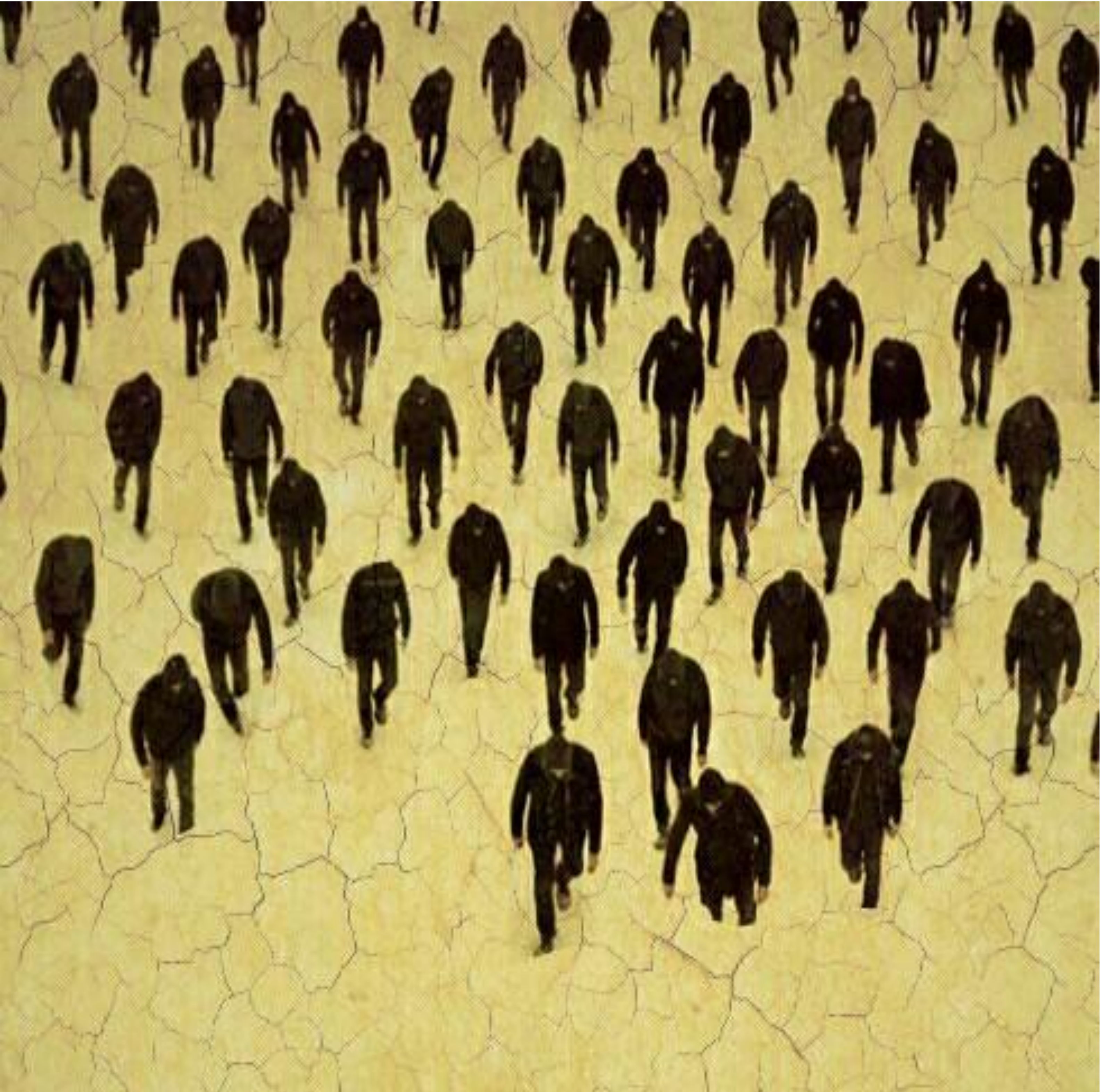
متأسـفانه معدودی بی‌سـواد که توهّم استادی دارند، هنوز نمی‌دانند که عنتر و منتر کردن چهارتا آدمِ عامی، شق‌القمر نیست! هم خراسـانی، هم ایرانی‌ها همه از دم شـهوتِ پرسـتش دارند، بیهوده نیسـت وجود آن‌همه بقعه و امامزاده و سـیّدسـرا در گوشـه گوشـه‌ی سـرزمین‌مان، مردمی داریم به شـدّت مقلد، اینکه یکی جای‌شـان فکر کند خوراک‌شـان اسـت، بیخود نیست که جان

می‌دهند برای شارلاتان‌پنبه‌ای که رُلِ قهرمان‌شان ایفا می‌کند، کافی‌ست دو تا قرِ پهلوانی بدهی در زورخانه، آن‌وقت می‌توانی زردمان بزنی بر سر و کله‌ی مردمان و همچنان عزیز و قهرمان باقی بمانی. مچل کردنِ خیل مُنگل و دیوانه‌بازی اساسن یکی از شگردهای تمام رجال ایرانی- خراسانی از اسر بوده، بالاخره باید یک جایی کوتاه بیاییم، باید یاد بگیریم که اعلام کنیم فقط در همان باره‌ای می‌دانیم که کار کرده‌ایم و شیزوفرنیِ هنری‌مان را که از پیامبران خود به ارث برده‌ایم بیش از این اپیدمی نکنیم. اگر برسد آن روز که نوچه‌گری و مریدبازی از مُد بیفتد و دیگر دورِ کونِ کسی خیل بسیجی موس‌موس نکند؛ شک ندارم که هم در ایران و هم خراسان شعر و شعور اتفاق خواهد افتاد و دیگر این‌همه از بلاهت اجتماعی خسارت نخواهیم دید، مشکل فقط خیل مرید و نوچه و بسیجی نیست بلکه ما بیشتر از خدعه‌ی ملا و مراد و مرشد زخم برداشته‌ایم.

سال دارد نو می‌شود و کالج شعر هم باز پوست عوض خواهد کرد. سالِ آینده سالِ کتابِ شاعرانِ کالجی‌ست. همکاران جوانم گرچه سالی سخت و پرمشغله را تجربه کرده‌اند اما دستاوردی داشته‌اند که در تاریخ شعر فارسی بی‌مثال است. نویسش و اجرای یازده برنامه‌ی رادیویی که امضای خودش را دارد و به‌طور شبانه‌روزی در فضای نت جاری‌ست، کار کوچکی نیست. ساخت بیش از دویست ویدیو که در آن مباحث تازه‌ی نظری را طرح کرده‌ایم و هم‌اکنون می‌توانید در وب‌سایت‌های یوتیوب و آپارات ببینید، یا تهیه‌ی بیش از پانصد فایل صوتی و بارگذاری‌شان در وب‌سایت ساوندکلاود، نتیجه‌ی تلاش شبانه‌روزی شاعران کالجی‌ست، تاکنون بیش از هزار مطلب از شاعران و منتقدان جوان در وب‌سایت کالج شعر منتشر شده که مخاطبانی خودویژه دارند. دوستان جوانم علاوه بر روزنامه‌ی شعر، چند صفحه‌ی شلوغ اینستاگرامی و گروه تلگرامی را اداره می‌کنند که هر شبه در آن‌ها برنامه‌های آنلاین برگزار می‌شود. نشر کالج نیز سال موفقی را سپری کرده و آمار دانلودها نشان می‌دهد که با استقبال شما روبه‌رو بوده. این‌ها همه تنها گوشه‌ای از فعالیت‌های فرهنگی شاعران و منتقدان کالجی‌ست. کالج شعر تریبونِ فرداست، گرچه هنوز زود است نهالی که کاشته‌ایم به بار بنشیند اما طی همین فعالیت یازده ماهه تأثیرش را همه‌جا دیده‌ایم.

سال دارد نو می‌شود و مجله‌ی فایل شعر به پله‌ی هفتم رسیده اما حرف نو را تنها صدای نو در سال نو خواهد زد، بهارتان زیبا!

علی عبدالرضایی



نظریات ادبیاتی - عملیاتی

۱



یک توضیح

ادبیات نوی فارسی بوطیقا ندارد؛ درباره تاریخ شعر معاصر، زندگیِ شاعرانش، بسیارانی قلم زده‌اند اما هنوز کسی به صورت آکادمیک به تألیف و تشریح مولفه‌های تازه شعری و فنّ شاعری نپرداخته و مرجعی در دست نیست تا از این طریق، شاعران و مخاطبان حرفه‌ای با تعاریف و مفاهیم شعری آشنا شوند. کالج شعر تریبونی‌ست که علی‌عبدالرضایی از طریق آن، تئوری‌های ادبی خود را به بهترین بیان در اختیار عموم قرار می‌دهد؛ تا آن‌ها که عشق ادبیات دارند، بیشتر بدانند. او گاهی سخنرانی‌هایی برای کالجی‌ها ترتیب می‌دهد که "نیهیلیسم در ادبیات نومدرنیستی" یکی از آن‌هاست و در این بخش از مجله به صورت مکتوب ارائه شده است. او همچنین درس‌گفتارهایی را به صورت خصوصی برای ادمین‌های کالجی ارائه می‌دهد که "انواع روایت" یکی از آن درس‌گفتارهاست. گاهی هم پرسش‌هایی در کالج مطرح می‌شود که از دل پاسخ‌های صوتیِ عبدالرضایی مطالب تئوریک و اساسی پیاده شده و به متن بدل می‌شوند. "اسطوره زدایی" و "فرمت نقد"، نمونه‌ای از این مطالب هستند که در این بخش نظریات ادبیاتی- عملیاتی آمده‌اند.

نیهیلیسم و ادبیات نومدرنیستی



چرا پوچِ انسانی مدام در مواجهه و تقابل با پوچِ جهانی‌ست؟ برای رسیدن به دریافت عمیق و درستی از مفهوم «نیهیلیسم»، باید به نکته‌ی موجود در این پرسش پی ببرید، زیرا بدون درک آن هرگز نمی‌توانید به درک جهان «هیچ» و فلسفه‌ی نیهیلیسم از دیدگاه اشخاصی چون نیچه، کامو، شوپنهاور، فیخته و ... برسید.

به مسئله‌ی نیهیلیسم بسیار پرداخته شده، گرچه اغلب بُعد عمومی و جامعه‌شناختی آن را در نظر گرفته‌اند؛ در این بین «نیچه» هنر را معناساز تلقی می‌کند و بنابراین از این نظر مسیر درستی را در پیش گرفته است.

هیچ، پوچ، خالی و بی‌معنی از کجا آغاز می‌شود؟ هر انسانی علاقه دارد که به معنای درونی یا بیرونیِ زیست خود پی ببرد و تا زمانی که زیست نباشد، هیچ علاقه و معنایی وجود نخواهد داشت، زیرا که طبیعتن یک انسان مرده به دنبال معنا نمی‌رود. انسانِ حاضر به مثابه کسی که زیستی خلاق دارد در پی تعریف ارزش‌های خود به دنبال معنای زندگی‌ست و این فرد تنها هنگامی پی به پوچی انسان می‌برد که توانایی خود را در دریافت آنچه می‌بیند و حس می‌کند ناکافی بداند؛ یعنی احساس کند به یک «غیرممکن» رسیده است، وانگهی پرسشی که مطرح می‌شود این است که غیرممکن کجا اتفاق می‌افتد؟ در حقیقت هنگامی که فرد درمی‌یابد مجموعه داده‌هایش با مجموعه‌ی جهان ناهمخوان است به غیرممکن می‌رسد؛ در اصل این پوچیِ جهان نیست، بلکه پوچی انسانی و حاصل عدم درک اوست. جهان ممکن است داده‌هایی داشته باشد که کاملن برابر با داده‌های انسانی نباشد؛ زیرا این داده‌ها بسته به محدوده‌ی سنی هر فرد و مطالعه و شناختی است که به آن دست یافته، ولی هنگامی‌که شما با جهان طرف هستید، باید بدانید که جهان با تاریخ و عمر خود رویارویی دارد و گستره‌ی «نمی‌دانم‌ها» در آن بسیار متفاوت است.

اما قضیه‌ی پوچِ جهانی کجا اتفاق می‌افتد؟ این حاصل عدم نظمی‌ست که در جهان وجود دارد، منظور از نظم معنای فیزیکی آن نیست، بلکه نظمِ معنایی مدنظر ماست. برای این‌که درک بهتری از پوچی داشته باشید، در وهله‌ی اول باید به چند سؤال مهم پاسخ دهید، سؤالاتی که در روزمرگی ساخته می‌شوند و «نیچه» پیرامون این سؤالات بسیار کار کرده است؛ برای مثال ابتدا باید به این درک برسید که در جهان، حضور و وجود معنایی ندارد، به همین سبب پیدا کردن هر پاسخی غیرممکن و بی‌معناست، یعنی حداقل در وضعیتی که شما در آن قرارگرفته‌اید معنایی نمی‌یابید.

در وهله‌ی دوم باید به درک مناسبی از تولید برسید، تولیدی که پاسخ و معنایی فرعی را برای آنچه جواب‌گوی تمایزها نیست بسازد، منظور همان تمایزی است که سبب شد تا شما متوجه ناتوانی‌تان شوید و دریابید که تضادی بین هستی معناییِ شما و هستی جهانی وجود دارد، این موضوع بسیار نابرابرانه و غیرمنطقی‌ست که شما به‌عنوان عضوی بسیار ناچیز از تمامی کائنات محسوب می‌شوید و کل این کائنات تمرکزی دارد و همان اطلاعاتی‌ست که به شما داده شده است، اما از نظر علمی به این تمرکز دست پیدا نخواهید کرد.

مسئله‌ی بعدی که سبب پیدایش نیهیلیست می‌شود این است که شما قدرت «نه» گفتن داشته و به یک عدم باور برسید، عدم باور به هر مسلک و نگاهی که قصد دارد چیزی را با عنوان «پاسخ نهایی» به شما ارائه دهد.
باید درکی از «فردیت» داشته و بدانید که چیزی به اسم «همگان» وجود ندارد، «او» یا «آن دیگری» به‌هیچ‌وجه مطرح نیست. هنگامی‌که شما «همگان» یا چیزی تحت عنوان «جامعه» را رد می‌کنید به یک فردیت رسیده و این فردیت به‌عنوان «ابژه‌ای اندیشنده» شروع به یک زندگی خلاق می‌کند.

اندیشمندان بسیاری در این زمینه کار کرده‌اند، افرادی مثل «کی‌یرکه‌گارد» یا «شوپنهاور» که در مورد «نیهیلیست منفعل» بحث کرده و «آلبرکامو» که معمولن «هنر باور» بوده و درنهایت دیدگاهی مشابه «نیچه» دارد. از نظر نیچه و آلبرکامو هنر تنها چیزی است که معناساز و سرچشمه‌ی زندگی‌ست.

در این‌باره «ایوان تورگینف» رمانی به نام «پدران و پسران» نوشته که در آن چند شخصیت کلیدی ساخته است، در این رمان «برادران کیرسانف» که نمایه‌ای از لیبرال‌ها هستند، از جنتلمن‌ها و دیسیپلین انگلیسی تبعیت می‌کنند و در عین‌حال نماینده‌ی نسل گذشته به‌حساب می‌آیند. در مقابل این‌ها شخصیت‌هایی چون «بازارف» و «آرکادی» قرار دارند که نماینده‌ی نسل جدیدند و نیهیلیست محسوب می‌شوند. «بازارف» در این رمان، در «تقابل» با نسل گذشته، مدام سؤال می‌کند، در حقیقت او تبدیل به یک مرکز اندیشنده و علم‌باور شده است که علی‌رغم هنرستیزی‌اش، ماهیتی شاعرانه دارد. وی بسیار پرسش‌گر بوده به‌طوری‌که در دیالوگ‌های رد و بدل شده به مسائل قابل تأملی اشاره می‌کند؛ اگرچه «تورگینف» سعی کرده گاهی «بازارف» را زیر سؤال ببرد اما درنهایت موفق نمی‌شود. انگار تورگینف از غولی که خودش ساخته می‌ترسد و درنهایت او را مبتلا به یک بیماری کرده و به کام مرگ می‌کشاند، «آرکادی» نیز که به‌نوعی متأثر از اندیشه‌های نیهیلیستی «بازارف» بوده در پایان رمان عاشق زنی شده و با او ازدواج می‌کند، یعنی تسلیم نظم عمومی شده و از دایره نیهیلیستی خارج می‌شود، البته به نظر می‌رسد «تورگینف» برای در امان ماندن از حمله‌ی منتقدان، شخصیت‌های رمانش را به این سمت‌وسو برده است، ولی تعریفی که از «بودن» ارائه می‌دهد، نوعی حضور به معنای حضور رمانی‌ست و کاملن منطقی است که با حضور رمانی مواجه باشیم اما در اصل تمام هستی نیز به همین شکل است.

سؤال دیگری که می‌توان مطرح کرد این است که شما به‌عنوان یک ایرانی، طبق رویکرد نیهیلیسم سیاسی کجا قرارگرفته‌اید؟ بارها گفته‌ام که نزدیک به صد سال می‌شود که وضعیت سیاسی در ایران شبیه به کمدی است، زیرا طی قرن اخیر، آنجا مضحکه‌ای مدام در حال تکرار بوده، مثل انقلاب مشروطه، انقلاب سفید، انقلاب اسلامی، حوادث کوی دانشگاه و جنبش سبز. تمام این جنبش‌ها هدف‌شان نیل به دمکراسی بوده اما هر بار وضع فجیع‌تر شده، چرا؟ انقلاب فرانسه یا روسیه یک بار اتفاق افتاده چون آن‌ها از گذشته عبرت می‌گیرند و از این لحاظ تاریخ غرب از فرم تراژدی تبعیت می‌کند و دیگر تجربه قرون وسطا را تکرار نمی‌کند اما مردم در ایران هنوز به ایدئولوژی مذهبی باور دارند و برای تحقق آن پای صندوق رأی می‌روند و علاقه‌ی وافر به تکرار اشتباه دارند که یکی از مؤلفه‌های بنیادین ژانر کمدی است.

امروزه مردم از حکومت اسلامی انزجار دارند اما برای بقایش باز جان‌فشانی می‌کنند، چرا؟ به‌عنوان‌مثال انتخابات ریاست جمهوری سال ۹۲ که خیل عظیمی از مردم با علم به این‌که می‌دانستند این کار تأیید حکومت فعلی‌ست، ولی باز پای صندوق‌های رأی رفتند. اینجاست که ما با یک نوع نیهیلیسم انفعالی طرف هستیم. این وامانده‌ها برای تأیید بلاهتشان مدام دلایلی را پیش می‌کشند ازجمله این‌که ما رأی می‌دهیم تا رئیس‌جمهوری بدتر از قبلی روی کار نیاید و اوضاع زندگی‌مان بیش‌تر از این‌که هست به هم نریزد، از طرفی می‌دانند که این هم نوعی حقه است. سؤال اینجاست که در شرایط کنونی و باوجود تمامی وعده‌های توخالی که به مرحله‌ی عمل نرسیده‌اند در اصل چه چیزی عاید مردم

ایران شد؟ آیا وضعیت اقتصادی مردم تغییری کرده و یا وعده‌هایی که در این زمینه داده شده بود تحقق یافتند؟ البته شاید تغییراتی جزئی ایجاد شده باشد اما هنوز در شرایطی مشابه قبل هستیم، با این تفاوت که در گذشته ریاکاری کمتر بود و حالا بیش‌تر شده است.

مثالم را طور دیگری مطرح می‌کنم: آدم‌ها رأی می‌دهند و می‌دانند در اشتباه‌اند و کاری که انجام می‌دهند بی‌معناست، ولی تن به این کار می‌دهند که خود، عملی نیهیلیستی‌ست. شما نیهیلیسم منفعل را در تمام ابعاد زندگی پیرامون‌تان می‌توانید مشاهده کنید.

معدودند نیهیلیست‌های فعال ایرانی که در مقابله با بالماسکه‌ی انتخابات، فکر می‌سازند و دلایلی را برای عدم شرکت‌شان در انتخابات مطرح می‌کنند تا از این طریق باعث شوند جناحی از حکومت (اصلاح‌طلب‌ها) به‌عنوان اپوزیسیون ایرانی در جهان مطرح نشود و دیگر تریبون‌هایی چون بی‌بی‌سی و صدای آمریکا در اختیارشان قرار نگیرد اما نیهیلیست منفعل این را نمی‌فهمد و به‌اتفاق باورمندان مذهبی آب به آسیاب بلاهت می‌ریزند، البته آن‌ها هم که در انتخابات شرکت می‌کنند معنا می‌سازند منتها معنایی که تولید می‌کنند به چیزی جز تداوم کمدی سیاسی ایرانی منجر نمی‌شود.

پس منظور از معنا، هر معنایی نیست؛ وقتی از معنا صحبت می‌کنیم منظورمان همان معنای تازه و خلاق است، درست است که هیچ معنایی یکه نیست و هیچ حقیقت یکه‌ای وجود ندارد اما به‌صورت دوره‌ای بعضی از معناها منطقی‌تر و از چاشنی هوش به مراتب بالاتری برخوردارند.

نیهیلیسم دقیقن از جایی شروع می‌شود که شما به ماورا و متافیزیک و نیروی برتر باور ندارید و البته مهم است به این درک برسید و بدانید چیزی به نام همگان، وحدت جهانی، خدای یکتا و دانای کل وجود ندارد. هیچ پاسخی، نهایی نیست و اگر خدا پاسخ نهایی شما باشد جهان دچار ایست می‌شود؛ چگونه یک‌چیز، یک مرکز، می‌تواند علاوه بر خود، کل جهان را به وجود آورده باشد؟ اگر چنین مقوله‌ای درست باشد، اساس علم زیر سؤال می‌رود و این بسیار غیرمنطقی‌ست، از طرفی به قول «نیچه» ما با اراده‌ی معطوف به قدرت طرفیم و این یک نوع نیهیلیسم غربی است، درواقع اساس نیهیلیسم غربی بر درک و اشراف روی بی‌ایده بودن، بی‌معنایی و بی‌هدفی این زندگی‌ست و اگر هم هدفی در کار باشد آدمی از درک آن فعلن ناتوان است.

در رمان «برادران کارامازوف» نوشته‌ی داستایوفسکی، تمام شخصیت‌ها دچار نیهیلیست انفعالی هستند و هیچ‌کدام از قدرت معناسازی برخوردار نیستند، درست برخلاف شخصیتی مثل «بازارف» در رمان «پدران و پسران» که نیهیلیستی اکتیو و خلاق است.

«نیچه» تیزهوشانه نیهیلیسم را به دو گونه‌ی «منفعل» و «فعال» تقسیم‌بندی کرده و درواقع تفاوت بین او و «شوپنهاور» همین‌جاست، شوپنهاور مدام دم از نیهیلیسم منفعل می‌زند و «نیچه» پای نیهیلیسم خلاق و فعال را به میان می‌کشد.

عملکرد آدم‌ها را باید بر اساس دو وجهی که «نیچه» مطرح کرده در نظر گرفت، برای مثال «بازارف» علیه سنت و نگاه پوچ می‌جنگد، حتا درجایی وارد یک دوئل می‌شود، درحالی‌که در رمان «برادران کارامازوف» دوئلی اتفاق نمی‌افتد، زیرا هیچ جنگ و علاقه‌ای برای معناسازی وجود ندارد، آن‌ها سرنوشت خود را قبول کرده و همه نیهیلیستی منفعل‌اند و درنهایت خودکشی می‌کنند، اینجاست که «کامو» می‌گوید: «خودکشی نهایت نیست»، زیرا او هم رویکردی از نوع نیهیلیسم فعال را در پیش گرفته بود.

«هایدگر» بحثی دارد که می‌گوید: ازنظر نیچه، «هیچ‌انگاری» یک ایدئولوژی و جهان‌بینی نیست، بلکه او فضایی را می‌سازد و این فضا را بدل به تاریخ و وضعیتی مشابه آنچه در عصر مدرن در غرب اتفاق افتاده می‌کند، یعنی در اصل، نیچه ارزش‌ها را سرکوب کرده و اینجاست که نیهیلیسم جایگزین مسیحیت می‌شود.

این‌ها مجموعه گفتمان‌هایی است که باید با توجه به رویکرد فلسفی‌شان دنبال شوند، وقتی به‌طور عملی وارد شعر یا هنر می‌شوید به چیزهای تازه‌تری می‌رسید، کاری که یک نیهیلیستِ فعال انجام می‌دهد درنهایت پوچ بوده

زیرا قصد نظم بخشیدن به چیزی را دارد که ماهیتش بی‌نظم است. اگر به جهانِ وحشی دقیق‌تر شوید و به‌عنوان مثال ساختمان‌ها را نگاه کنید، درمی‌یابید که همه تصنعی‌اند و نظمی که از آن تبعیت می‌کنند با وقوع ناگهانی حادثه‌ای طبیعی مانند زلزله، سیل و... از بین می‌رود، در واقع هیچ‌چیز قابل‌کنترل نیست و شما در نهایت نمی‌توانید به سیستمی یکه و پایدار برسید.

اما هنر چه می‌کند؟ از این هیچ، این پوچ بزرگ چیزی می‌سازد که در جهان بیرون وجود ندارد، وقتی بحث ارزش‌گذاری مطرح می‌شود باید بدانید که ارزش عالی‌ترین مؤلفه‌ی قدرت است که انسانی می‌تواند آن را کسب کند و انسان دیگر می‌تواند آن را از دست بدهد، اینجاست که کمونیست‌ها بحث «هدف و وسیله» را مطرح می‌کنند که به‌عنوان یک رویکرد نیهیلیستی قابل بررسی‌ست.

اگر دقت کنید متوجه می‌شوید که تقاطعی بین نیهیلیسم و آنارشیسم وجود دارد، پیش‌تر گفته شد نیهیلیست‌ها به نیروهای برتر همچون خدا، اندیشه‌ی برتر و تمام‌کننده یا رهبر اعتقادی ندارند. وقتی نیروی برتر را قبول ندارید یعنی ریاست افراد هم برای شما قابل قبول نیست. نیهیلیست‌ها «همگان» را رد می‌کنند و به جامعه اعتقاد ندارند، اینجاست که به آنارشیست‌ها نزدیک می‌شوند زیرا آنارشیست‌ها ضمن باور به جامعه برای «فردیت» ارزش ویژه قائل‌اند و این تمرکز روی «فردیت»، نقطه‌ی اشتراک نیهیلیست‌ها و آنارشیست‌هاست. در نقطه‌ی دیگر نیهیلیست‌ها به اگزیستانسیالیست‌ها نزدیک می‌شوند. آن‌ها اما سعی می‌کنند به نیهیلیسم وحشی نیچه واکس بزنند، درحالی‌که آنارشیست‌ها چنین قصدی ندارند و اینجاست که ترسناک و خرابکار جلوه می‌کنند، درصورتی‌که هیچ آنارشیستی خراب‌کار نیست و متفکران آنارشیست به‌هیچ‌عنوان این‌گونه رفتار نمی‌کنند، برای نمونه فردی مثل «میشل فوکو» روحیه‌ی آرامی داشته یا «نوام چامسکی» که چندان دل خوشی از او ندارم آنارشیستی‌ست صلح‌طلب.

از نظر اجتماعی و ایدئولوژیک نیز آنارشیسم و نیهیلیسم فعال به هم نزدیکی دارند.

خلاصه اینکه توجه ویژه نیچه به هنر به‌عنوان وجه معناساز زندگی بسیار مهم است و از این لحاظ حتی بر علم برتری دارد. اگر تاریخ علم را بررسی کنید، می‌بینید که در اوج به تولید بمب اتمی منجر می‌شود که نهایتش چیزی جز نابودی زمین و زندگی نیست. دیدگاه قابل‌تأملی در این زمینه وجود دارد که می‌گوید: هنر در جهتی حرکت می‌کند که جهت عکس علم است، یعنی علم به سمتی می‌رود که به نابودی زندگی منجر می‌شود، درصورتی‌که هنر محل تولید زندگی‌ست؛ نیهیلیست‌ترین هنرمند نیز نه‌تنها به سمت نفی و انکار زندگی نمی‌رود بلکه قصد دارد با نابود کردن ارزش‌های خرافی، ارزش‌های دیگری را جایگزین کند، یعنی از هنر به‌عنوان یک قدرت و نیروی محرک در جهت تولیدِ زندگی بهره می‌برد. نیچه در مورد این ارزش‌گذاری می‌گوید: هر آنچه فاقد حقیقت غایی‌ست از نظر یک هنرمند محکوم به نابودی است و چون محکوم به نابودی شده، بعد از نابودی یک «هیچ» اتفاق می‌افتد که از آن «هیچ» باید تولید لذت کرد.

بارها شده که از من بپرسند ذات هنر چیست؟ در پاسخ باید گفت که ذات هنر همان ذات زندگی‌ست و زندگی پرشور و سرمست است. ما از طریق هنر با تولید جهان‌های میکروسکوپیک و لابیرنتی، زندگی را بسط می‌دهیم، از قصه و دروغ حرف می‌زنیم، در افسانه‌ها زندگی می‌کنیم. درواقع ما دروغ می‌سازیم زیرا شعر و داستان دروغ است و عینهو اتفاق نمی‌افتند و یا عین آنچه اتفاق افتاده نیستند، پس هنر والاتر از حقیقت است، یک حقیقت متنی که حقیقت واقعی را انکار می‌کند، چون حقیقت واقعی یک دروغ زیستی‌ست که ما آن را تجربه کرده‌ایم، ولی در هنر ما با یک حقیقت یا دروغ تولیدی طرف هستیم که تولید زندگی می‌کند؛ در کتاب اول نیچه در بخش «اراده‌ی معطوف به قدرت» علی‌رغم هشدارهایی که داده شده با تشریح نیهیلیسم روبه‌رو می‌شویم، او ارزش‌های گذشته مانند مسیحیت و هر ارزشی را که در ذهن‌ها نهادینه شده است، نقد و انکار می‌کند و در سومین بخش از کتابِ سومش سعی دارد از پرِنسیپ‌های جدید ارزش بسازد.

برخلاف تصور بسیاری از افراد، قرار نیست این ارزش‌ها غایی باشند، این‌ها هم باید نابود شوند ولی ارزشِ زمانی‌شان باقی است و این کاری‌ست که هنرمند انجام می‌دهد؛ برای مثال ایرانی‌ها هنوز به «حافظ» علاقه نشان می‌دهند و این یعنی معنای تفکر خلاق را نمی‌دانند، حتا بعضی از شاعران که ادعای مدرن بودن دارند «حافظ» را ستایش می‌کنند، درصورتی‌که حافظ متعلق به قرن هفتم است و ربطی به قرن حاضر ندارد، اما در عین حال ارزش «در زمانی» دارد. طبیعی است اگر دائم شعر حافظ موکد شود دیگر معنایی تولید نخواهد شد و این مساله‌ای‌ست که نیچه و بعضی از فیلسوفان غربی آن را درک کرده‌اند، ولی در ایران این اتفاق نیفتاده است. بسیاری از شاعران و روشنفکران ایرانی هنوز در پی این هستند تا تفکری قدیمی را که تاریخ مصرفش به پایان رسیده احیا کنند، در حالی‌که فکرهای دیگری باید تولید شود. چرا در ایران کسی شجاعت حرف زدن از امروز را ندارد، چرا هنوز مهمترین شاعران ایرانی، شاعرانِ مرده‌اند؟

چیز دیگری که از نظرِ یک نیهیلیست ارزش دارد «طبیعت» است و طبیعت چیزی‌ست که شما از آن هنر را کشف می‌کنید و به طور انحصاری وجود دارد، مثل منظره‌ای زیبا یا هوای خوب که هر دو زندگی‌زا هستند. زندگی ماهیتی به روز دارد و مدام به سمت فردا حرکت می‌کند، از این لحاظ یکی از مولفه‌های اصلی ادبیات نومدرنیستی توجه به این لحظه و اکنون است. اصلن برای همین است که آثار تازه‌ای را که امروزه تولید می‌شود نومدرن می‌نامم نه مدرن! پیش‌تر نیز گفتم که مدرن معنای اکنون و در حال حاضر می‌دهد نه نو!

مدرن یعنی هر چیزی که امروز نوشته می‌شود، حتا شاعران کلاسیکی که امروز غزل می‌نویسند و تکیه بر سنت دارند، مدرن محسوب می‌شوند در حالی که کارشان تازه و نوین نیست. می‌گویم مدرن‌اند چون امروز نوشته شدند، نومدرن نیستند چون تازه و خلاق نیستند، یعنی شعر و داستان نومدرن چیزی‌ست که امروز نوشته شده و تازه است، یعنی مشابه آنچه حافظ و فردوسی نوشتند نیست و این از نظر یک نیهیلیست فعال بسیار حائز اهمیت است. یک نیهیلیست هرگز توجهی به دیروز نمی‌کند و مدام می‌خواهد حقیقت امروزی و مدنظر خودش را بسازد.



انواع روایت



ما اساسن در مواجهه با هر متنی با روایت سروکار داریم اما درک تخصصّی از روایت، کمک می‌کند که متن را درست تـأویـل کرده و آن را طبقه‌بندی کنیم. ما در هر متن ادبی با طرز و شیوه ارائه روبه‌رو می‌شویم که نوعِ روایت مهم‌ترین نقش را در آن بازی می‌کند. اینکه بدانیم زاویه دید چیست؛ و راوی کجای کار ایستاده و چقدر از شخصیت‌ها می‌داند و آیا بر کل داستان واقف بوده؛ مهم است. اینکه فرمت روایت را شناسایی کنیم؛ مثلن اینکه با خاطره طرفیم یا راوی دارد برای چه کسی می‌نویسد و آیا دارد بیان سرگذشت می‌کند؛ از اهمیت بسیار برخوردار است. راوی از چه بازه‌ی زمانی می‌گوید؟ گذشته؟ حال یا آینده؟ این‌ها همه، نوعِ روایت را مشخص می‌کنند و در روایت‌شناسی بسیار مهم هستند. معمولن به تناسب شخصی که در حالِ شرح ماجراست، انواع روایت وجود دارد. در این زمینه متفکرانی مانند «رولان بارت»، «تزوتان تودوروف»، «ژان بودریار»، «ولادیمیر پراپ»، «ژرار ژنت»، «ژولیا کریستوا» و... نظریه‌پردازی کرده‌اند. مثلن بودریار با بررسی کُنش‌های روان‌شناسانه‌ی روایت، بحث‌های جالبی در این باره دارد یا بارت با توجه به این‌که داستان از زبانِ اول‌شخص و یا قهرمان یا یکی دیگر نقل‌شده، تقسیم‌بندی خود را از انواع روایت ارائه می‌کند. آیا راوی که با ضمیر اول‌شخص می‌نویسد خودِ قهرمان داستان است یا شاهد ماجرا بوده؟ آیا به قول «فلوبر» به‌مثابه‌ی خدا یک راوی غیرشخصی و همه‌چیزدان است و بر کل اتفاقات اشراف دارد؟ یا اینکه راوی خود نیز مثل شخصیت‌های داستان، اطلاعات محدودی از ماجرا دارد؟

ژرار ژنت فاصله‌ای بین روایت و بیان راوی قائل است؛ اینکه روایت مستقیم باشد یا آزاد برایش مهم است و همچنین بر منطق روایت با توجه به زمان متن تأکید می‌کند. یک شکل قدیمی روایت وجود دارد که در آن راوی، دانای کل است یعنی تمام رخدادها، اتفاق افتاده و حالا راوی-خدا که به همه‌چیز آگاه است، با استفاده از فعل گذشته، ماوقع را شرح می‌دهد؛ مثل خاطره‌نویسی و یا زندگی‌نامه. چنین نویسندگانی معمولن از راوی دانای کلِ غیرمحدود استفاده می‌کنند که سرنوشت همه را رقم می‌زند.

اساس روایت بر حرکت است؛ مثلن در شعر تمهیدی انتخاب می‌شود و سپس یک اتفاق، نظم متن را به‌هم زده و آن را نامتعادل می‌سازد. پس نقش نویسنده یا شاعر چیست؟ او باید آشفتگی رخ داده را کم‌رنگ کرده و فضا را به سمت تعادل بکشاند. در داستان، شعر و یا متنی که روایی‌ست، معمولن جوّی پایدار وجود دارد که یک حادثه و رویداد، باعث بی‌نظمی در آن می‌شود و نویسنده در ادامه باید شرایط را به حالت طبیعی و نرمال خود بازگرداند. مثلن در یک فیلم سینمایی، خانواده‌ای هست که جریان زندگی‌شان عادی است ولی ناگهان خانه‌شان را دزد می‌زند و حالت ناپایدار در زیست‌شان پدید می‌آید. در ادامه پلیس، دزد را دستگیر می‌کند و مال و اموال مسروقه را پس گرفته، به آن‌ها باز می‌گرداند و زندگی‌شان دوباره پایدار می‌شود. این نوعِ ساده‌ی روایت است یعنی بر اساس فانکشنِ (کارکرد، عمل) داستان، می‌توان این فرمول را به‌کار گرفت. در رُمان نیز روایت حرکتی آلترناتیو (بالا و پایینی) دارد. و در آن مدام با کنش تعادل-عدم‌تعادل در بازسازی روایت روبه‌روییم. یعنی اتفاقات به شکل سینوسی در طول رُمان، باعث ایجاد واقعه و تغییر روایت می‌شوند.

انواع راوی

۱

ما سه نوع راوی دانای کل داریم، اولی از لحاظ ارزش‌گذاری خنثاست، یعنی هر اتفاقی در جناح خیر و یا جبهه‌ی شر بی‌افتد، او ناراحت یا خوشحال نمی‌شود و برعکس «فردوسی» بعد از مرگ سهراب در «شاهنامه»، مویه نمی‌کند.
راوی دانای کل چندگانه هم داریم که به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستان روایت می‌کند و مدام تغییر جا می‌دهد. یا راوی دانای کلی که خدای متن است و همه‌چیز را اتفاق افتاده فرض می‌کند و با افعال گذشته ماجرا را شرح می‌دهد.

۲

راوی اول‌شخص معمولن همان قهرمان داستان است، او گاهی از طریق من و گاهی از طریق ما روایت می‌کند. این نوع روایت می‌تواند در هیئت دانای کل نیز حاضر شود، به‌گونه‌ای که بر کل داستان اشراف داشته باشد اما این آگاهی را به خواننده لو ندهد:
«وقتی بیدار شدم کمی درد داشتم که نمی‌دانستم از کجا می‌آید، پانسمانی هم بر سینه‌ام دیدم که قدری نگرانم کرد اما تا نگاهم افتاد به سقفی که دیگر سفید نبود و فهمیدم تمام شب توی چادر خوابیدم، از شادی توی پوستم نمی‌گنجیدم. سرانجام پدر به قولش عمل کرده بود و آمده بودیم پیک‌نیک! آن طرف‌تر مادر خوابیده بود تنها، پدر هم احتمالن رفته بود بیرون که هوایی بخورد. طفلی برای اینکه مادرم را خوشحال کند حاضر شده بود تن به این سفر بدهد. پریشب بحث‌شان شده بود، پدر می‌خواست خانه را بفروشد و راهی شهر شویم، می‌گفت یک سال دیگر سارا باید برود مدرسه، دوست ندارم دخترم در دهات درس بخواند. مادر ولی زیر بار نمی‌رفت، می‌ترسید خانه به دوش شویم، می‌گفت اینجا لااقل سقفی بالای سرمان داریم، در شهر حتی اجازه نداریم گوشه‌ای چادر بزنیم. حالا ولی چه راحت خوابیده زیر چادر، بیدارش نکردم. آرام آمدم بیرون، همه‌جا به نظر آشنا می‌آمد، جاده‌ای که از کنار چادر می‌گذشت شبیهِ راهی بود که خانه‌مان را دور می‌زد. چاهِ آب، چرخ‌خیاطی، آن طشت، اصلن این درختِ برگ‌ریخته را هم که خودم کاشته بودم، اینجا که حیاطِ خانه‌ی خودمان است پس خودِ خانه کو!؟ ترسیده بودم، با عجله برگشتم به چادر، مادر بیدار شده بود، ژُل زده بود به عکسی از پدر که پارسال انداخته بود و لابه‌لای های‌های گریه‌اش به زمین و زمان فحش می‌داد. پدر بالاخره کار خودش را کرده بود، خانه را برده بود که بفروشد»
داستانک «زلزله»، از کتاب تختخواب میز کار من است
در این نوع روایت، ما انواع «من» داریم یعنی داستان از طریق ضمیر اول‌شخص تعریف می‌شود. کِی چنین اتفاقی می‌افتد؟ دو حالت دارد :
۱) اول‌شخص در حال شرح ماجرایی‌ست که برای دیگران اتفاق افتاده است.
۲) اول‌شخص هم بخشی از روایت می‌شود مثلن وقتی قهرمان، خود اوست.
گاهی هم با روایت‌گردانی مواجه هستیم و چند کاراکتر در مقاطع مختلف، هر بخش را از زبان خود روایت می‌کنند مانند رمان «خشم و هیاهو» یا «شازده احتجاب».
برخی اوقات ممکن است راوی، دوربین باشد یعنی بر شانه‌های یک نفر قرارگرفته و هر آنچه می‌بیند، روایت کند. راوی منِ ناظر هم هست که تک‌تک پیش‌آمدها را عکس‌برداری و تعریف می‌کند.

۳

در روایت خطابی، راوی مستقیمن مخاطب را وارد متن می‌کند و اینجا با ضمیر تو سروکار داریم و این‌گونه نویسنده سعی می‌کند مخاطب را تحریک کند تا در نویسش متن شراکت داشته باشد:

« ...هی تو که پشت این مانیتور نشسته می‌خواهی داستانی بنویسی که جمله‌ی اولش گم شده، دنبال فعلی می‌گردی فراری که وقتی تو را دید، بزند به چاک و زیرِ خودکارت مثل شیطان دنبالش بدوی، برسی به ته، تهِ این داستان که جمله‌ی اولش مثل تو گم‌شده پیِ فردا می‌گردد! پیش از آنکه بیایی پدربزرگت رفته بود، مادربزرگ هم کمی دیرتر، بعد عموها، عمه‌ی مهربان و خاله‌هات... همه رفتند! فقط تو اینجا زندگی می‌کنی، هی کلمه!»

بخشی از داستانک «هی کلمه»، از کتاب «تختخواب میز کار من است»

۴

معمول‌ترین شکل روایت با استفاده از راوی سوم شخص شکل می‌گیرد. اینجا راوی مدام شخصیت‌ها را، او و آن‌ها می‌نامد و خود نقشی در داستان ندارد و مدام از فکرها و ویژگی‌های او و آن‌ها حرف می‌زند و فاعل متن نیست. راوی سوم شخص نیز به سه گونه‌ی ذهنی و عینی و آلترناتیو(ذهنی–عینی) تقسیم می‌شود:

«زیرِ آفتابی که بر همه‌جا افتاده بود عمود، با مادرش آمده بود لب دریا، نشسته بود روی داغی ماسه‌ها، موجی آمده بود و خودش را مالانده بود مَلس به پاهای تا زانو برهنه‌اش، مثل مردی که در میهمانی مجلّلی دعوت به رقص بکند، آن‌قدر وقار داشت که دختر نتوانسته بود جواب رد بدهد، پا شد، شلواری که پاچه‌اش را تا زانو بالا زده بود درآورد، تی‌شرتِ صورتی‌اش را کند و حالا مانده بود از کجا وارد شود، نمی‌دانست که در ندارد دریا، نیم‌نگاهی به مادر انداخت و دستی تکان داد و با موجی که آمده بود رفت، مادرک به تنِ تراشیده‌ی دختر زُل زده بود که کم‌کم داشت در آب گم می‌شد، موج‌های بی‌شماری آمده بودند و دست خالی برگشتند، حالا آفتاب افتاده بود اُریب روی آب‌ها و دخترک نیامده بود هنوز، مادَرک مانده بود از کجای صحنه خارج شود...»

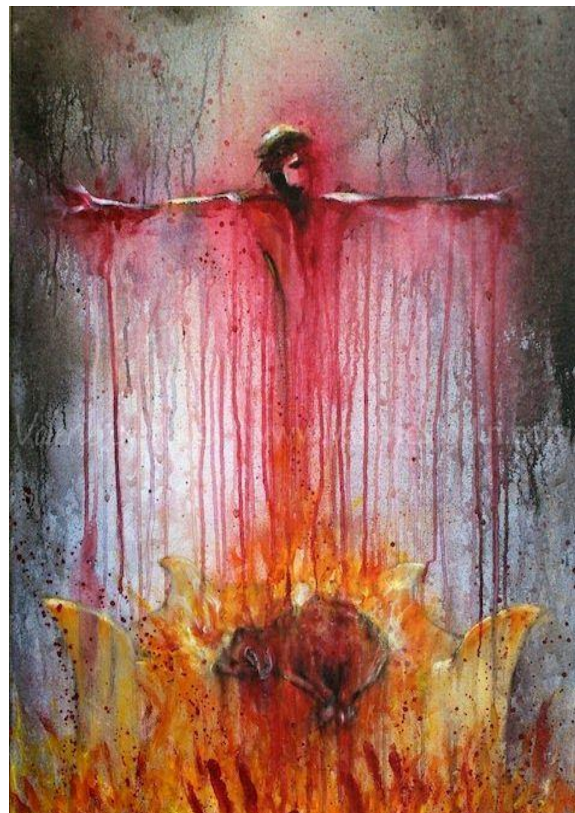
بخشی از داستانک «در ندارد دریا»، از مجموعه داستان «بدکاری»

۵

در این نوع روایت، راوی مدام تغییر می‌کند و معمولن در رُمان‌های پُست‌مدرنیستی بسیار از آن استفاده می‌شود. اینجا گاهی راوی دانای کل است، گاهی سوم شخص و گاهی اول‌شخص یعنی یکی از قهرمان‌های رُمان دوربین را بر شانه‌اش می‌گذارد و واقعه را اکران می‌دهد. در ضدّ رُمان «هرمافرودیت» بسیار از این شیوه در روایت استفاده کردم، در این ضدّ رُمان، ابتدا شهریار شروع به روایت می‌کند اما ناگهان بدل به شهلا می‌شود و در ادامه، دانای‌کل محدود روایت‌گری می‌کند و این تغییر راوی در هر بخشی که روال زمانی به هم می‌خورد ادامه دارد.

این‌ها تنها کلیاتی‌ست درباره انواع راوی و بعدتر می‌توان دقیق‌تر به این مقوله پرداخت مثلن شکل روایت یا نوع راوی در شعر چندصدایی کاملن متفاوت است. اساسن ما در شعر با شکست و گاهی با تعلیق روایت روبه‌روییم، از این جهت که در شعر قرار نیست به مخاطب اطلاعات دقیق بدهیم یا منطق داستانی را رعایت کنیم. در داستان از آنجایی‌که می‌خواهیم شرح ماجرا دهیم بیشتر به مجاز مُرسَل و روابط هم‌نشینی کلمات توجه داریم و خط سیری داستانی که نویسنده نمی‌تواند بدون طرح تمهید قطع‌اش کند اما در شعر با استعاره و روابط جانشینی کلمات سروکار داریم و شاعر مجبور نیست به تمام جزئیات بپردازد و اگر این کار کند؛ شعریتِ متن‌اش از دست خواهد رفت و مثل فردوسی، شاهنامه یا چون مولوی، مثنوی و معنوی خواهد نوشت. درواقع شکست و تعلیق روایت از مهم‌ترین تکنیک‌های شعری‌ست که پیش‌تر بدان پرداخته‌ایم و باز خواهیم پرداخت.

اسطوره‌زدایی



اسـطوره، کلمه‌ای‌ست سامی که ریشه‌ی هندواروپایی دارد؛ ظاهرن از «سـوترا» که واژه‌ای سـانسـکریت است و یا از History و Story که در انگلیســی معنای تاریخ و داســتان می‌دهند و ریشــه‌ای لاتین دارند؛ می‌آید. به هر صورت، من در این بحث بیشـتر از افسـانه یعنی معادل فارسـی اسطوره اسـتفاده می‌کنم. معمولن شخصیت‌های افسانه، فراطبیعی‌اند و امروزه باورپذیر نیسـتند. آدم نخسـتین، برای درک هستی از اذل داستان‌پردازی کرده که این امر به مرور زمان بدل به باور شـــده و حال با پیشـــرفت علم، خلاف‌شـــان به اثبات رســـیـده و بســـیاری از آن اعتقادات و امور مقدس، باطل شـــده‌اند. نخســـتین‌بار «کارل بولتمان» که رابطه‌ی نزدیکی با «مارتین هایدگر» داشـت؛ سعی کرد عصر کنونی را با توجه به رویکردی اگزیسـتانسـیالیستی بازتعریف کند. بولتمان در آثارش در مواجهه با افســانه‌های ســامی و مســیحی، تلاش کرد پیـام معنوی و ذهنیت اثر را حفظ کند اما حجاب را از ظاهر افسانه‌ها برداشته و بدان هیئتی امروزین داده است.

آدمی در طول تاریخ مدام در توضیح نادانسته‌هایی که عاجز از درک‌شـــان بوده؛ به متافیزیک و نامیده‌های فراواقعی پناه برده اسـت اما امروزه که پیشرفت علمی، درک تازه‌ای را از مفـاهیم ارائـه داده و فیزیـک، بخش بزرگی از مـاوراء را تصـرف کرده، این‌گونه حجاب‌ها از روی افســانه برداشــته شـده و ماهیت تازه‌ای پیدا کرده‌اند. افسـانه توضیح می‌دهد چگونـه هر چیزی پـدیـد می‌آیـد و بـه زنـدگی خود ادامه می‌دهد یعنی درواقع یک نوع داستان است با این تفاوت که داستان را می‌شنویم و تمام می‌شود، اما افسانه با انسان ادامه پیدا می‌کند و پایانی ندارد. به عبارت بهتر از اَسَر(بدون سر، بدون آغاز) آمده و تا اپد(بدون پا، بدون پایان) با ما می‌ماند، گرچه مدام تغییر شـکل می‌دهد. به‌عنوان نمونه: سـیاووشان کـه آیینی ایرانی‌ســـت، بـه مرور لباس عوض می‌کند و به عاشــورا بدل می‌شــود؛ حســین بن علی جای ســیاوش را می‌گیرد و تـا امروز این جریـان ادامـه پیـدا می‌کند. درواقع اسـطوره‌شناسی دانشی‌ست که وضعیت امروز را با توجه به گذشته مورد بررسیِ ساختاری قرار می‌دهد.

مثلن در زبان‌های هند و اروپایی که دارای زیرمجموعه‌های متنوعی مثل انگلیســی، فرانســوی، فارســی و هندی‌ســت، اسـطوره‌شـناسـی بسـیار رایج است؛ به‌عنوانِ نمونه در زبان هندی واژه‌ی «کاماسوترا» را داریم. کلمه‌ی کاماسوترا از دو واژه‌ی «کاما» به معنای عشق و «سوترا» که افسانه و اسطوره معنی می‌دهد تشـکیل شـده اسـت پس معنای آن، افسانه‌ی عشــق‌بازی‌ســت. اگر در گوگل درباره‌ی این واژه جســتجو کنید متوجه می‌شـوید که به پوزیشــن‌های عشــق‌بازی گفته می‌شـود. این یک علم و دانش است؛ علمی که از گذشته و تقریبن ابتـدای تـاریخ می‌آیـد و هنوز ادامه دارد. هر بخش کـامـاســـوترا، یـک خـدا و مصـــدری دارد کـه نحوه یـا پوزیشن‌های مختلف سکس را نشان می‌دهد یعنی هندی‌ها اسـتاد این کار هستند یا مثلن ژاپنی‌ها که گیشاها را به‌عنوان روســـپی‌هـای اشـــرافی پرورش می‌دادند، آن‌ها را از میان بهترین، باهوش‌ترین و زیباترین زنان انتخاب می‌کردند. در

ایران هم سریالی به نام «سال‌های دور از خانه» پخش می‌شد که این سریال، ماجرای گیشاها را به تصویر می‌کشد، اما داستان این سریال را کاملن تغییر داده‌اند.
در اسطوره و یا داستان که یونانی‌ها آن را Historia تلفظ می‌کنند، با تاریخ و داستان مواجه هستیم.
اسطوره‌شناس‌های جدید به علم افسانه‌ها «میتولوژی» می‌گویند و اسطوره را به «میث» بدل کرده‌اند. در میتولوژی با تطوّر یا حرکت تاریخیِ اسطوره‌ها طرف هستیم و اینکه چگونه به امروز رسیده‌اند. این، علم مطالعه است یعنی چگونه دگردیسی دارند و در ناخودآگاه جمعیِ ما ثبت شده‌اند. درواقع مجموعه‌ی اطلاعاتی هستند که از اسر، ناخواسته در فکرمان ضبط شده، وارد زیرساخت‌های ذهنی‌مان شده‌اند و ما ناخودآگاه نسبت به آن‌ها از خود واکنش نشان می‌دهیم. مثلن زمانی که نام رستم به گوش‌مان می‌رسد، ما به‌عنوان یک ایرانی، ناخواسته تصوراتی از شخصی قوی و نیرومند پیدا می‌کنیم. در اصل اسطوره، یک افسانه و داستان تاریخی‌ست. افسانه به معنای افسون یا چیزی جادویی‌ست؛ جادویی به معنای غیرقابل‌باور بودن نه این‌که لزومن وجود داشته باشد. حال ما به‌عنوان یک شاعر چگونه با اسطوره‌ها بازی می‌کنیم؟ در اصل کار ما این است که در مواجهه با اسطوره‌سازی، اسطوره‌زدایی کنیم؛ یعنی هر چیز سنگ شده را تغییر داده، به دنبال جایگزینی برای آن باشیم و اگر نتوانیم آن جایِ خالی را پُر کنیم، گرفتار تکرار و تبعیت از سنّت می‌شویم. همانطور که قبلن گفتم یکی از کسانی که در این زمینه مطالعات بسیاری انجام داده، کارل رودولف بولتمان متفکر آلمانی‌ست. او یک الهی‌دان بود که بر اساس فلسفه‌ی هایدگر به مطالعه و تحقیق در زمینه‌ی اسطوره‌زدایی پرداخت و کتاب‌های زیادی نوشت مثل «عهد جدید و اساطیر»، «امید مسیحی و مسئله‌ی اسطوره‌زدایی» یا «عیسا مسیح و اساطیر». رساله‌های مختلفی که او نوشته، بر خیلی‌ها تأثیر گذاشت. بولتمان در اسطوره‌زدایی، متفکر بسیار مهمی است و کسانی که می‌خواهند در این زمینه اطلاعات کسب کنند، باید تألیفاتش را بخوانند. حالا البته اسطوره‌زدایی در همه‌چیز از جمله شعر، داستان، سیاست و... کاربرد دارد. مثلن آشنایی‌زدایی، نوعی اسطوره‌زدایی‌ست بنابراین این دو باهم ارتباط تنگاتنگی دارند و در هم تنیده هستند و همه‌چیزشان به هم ربط دارد. زمانی که راجع به اسطوره‌زدایی صحبت می‌کنیم باید از هر نظر آن را مورد بررسی قرار دهیم. مثلن در برخورد با شعر «بسم المهر المهران المهیر» که در کتاب «من در خطرناک زندگی می‌کردم» منتشر شده، نقاب از صفات الله برداشته‌ام. همان‌طور که می‌دانید رحیم از رَحَمَ می‌آید و رَحَمَ قلب یا معکوس شده‌ی مهر است، به همین دلیل در آن قسمت از شعر به جای رحمان، مهران و به جای رحیم، مهیر آوردم. یا در پایان شعر از «مارسل دوشان» یاد می‌شود آنجا که کاسه‌ی توالتش را به‌عنوان تابلوی نقاشی در نمایشگاهش قرار می‌دهد، این نیز نوعی اسطوره‌زدایی از نقاشی است. همان‌طور که گفته شد در همه‌چیز اسطوره‌زدایی وجود دارد. در جایی دیگر از همین شعر، اسطوره‌زدایی از نام نیما وجود دارد؛ جایی که به اسم «عالیه خانم» اشاره شده که زنِ نیماست و نوع نگاه نیما به عالیه خانم را نشان می‌دهد. از قرار معلوم یکی از کارهای روزانه‌ی عالیه خانم فراهم کردن بساطِ تریاک همسرش بوده و این، نیمای ایرانی و پدر شعر نو و تفکرِ مدرن ماست. در آن شعر، نوعِ رفتاری را که نیما با عالیه خانم داشت، نقد کرده و این‌گونه، شعر ماهیتی اسطوره‌زدا پیدا کرده است. در واقع یکی از اهداف اسطوره‌زدایی، ستیز علیه دوآلیزمی‌ست که در جامعه‌ی ما وجود دارد و اساسِ نگاهِ خیر و شری ذاتیِ ما ایرانیان است و ذاتن رویکردی زرتشت محور و دوآلیستی به پدیده‌ها داریم. زرتشت نه به مثابه‌ی یک پیامبر، چون هیچ‌کس هرگز زرتشت را پیامبر نمی‌دانسته، بلکه او اولین فیلسوفِ دوآلیست است که در آموزه‌هایش، شیطان بنده‌ی خدا نیست. ما در اوستا با «اهریمن» یا خدای شر و «اهورامزدا» که خدای خیر است روبه‌رو هستیم که هیچ وابستگی به هم ندارند و مثل سایر ادیان، یکی بنده‌ی آن دیگری نیست. در واقع مانند دیگر ادیان نیست که شیطان به دست‌بوسی خدا رفته باشد و خدا هم چاپلوسیِ او را

قبول نکرده باشد و از درگاهش رانده باشد. زرتشت اولین متفکری‌ست که شر را با خیر برابر قرار داد و جالب اینجاست که او اندیشه‌ی بد را شیطان می‌پنداشت، برعکسِ دیگر ادیان که برای شیطان یا خدا شکل و شمایل یا بت می‌ساختند. زرتشت هم‌چنین اهورامزدا را اندیشه‌ی نیک می‌دانست درحالی‌که ادیان دیگری که روی کار آمدند برای خدا و شیطان جسمیت و وجودی قائل بودند.

«نیچه» در برخی آثارش به نقد مسیحیت می‌پردازد و از این بابت با بولتمان نزدیکی دارد. نیچه درصدد بود مسیحیت را غلط‌خوانی کند، وقتی‌که مسیح غلط‌خوانی شود در واقع تورات غلط‌خوانی شده است، یعنی اسطوره‌ها غلط‌خوانی شده‌اند. نیچه در فلسفه، هنگامی‌که با مسیح برخورد می‌کند یک اسطوره‌زداست. از این منظر، بولتمان هم یکی‌ست مثل نیچه. درنتیجه با خواندن کتاب‌های بولتمان که در ایران نیز ترجمه شده‌اند می‌توانیم به درک بالایی از مسئله‌ی اسطوره‌زدایی و این‌که چه نقشی در پیشرفت شعوری فرهنگ جامعه دارد، برسیم. اسطوره‌زدایی ابعاد مختلفی دارد که می‌تواند در ادبیات نیز دنبال شود مثلن در شعر فارسی، غزل، یا دیگر قالب‌های کلاسیک و حتی قاعده‌ی ترازوییِ وزن، یک اسطوره بوده که در اصل، از «المُعجم» گرفته شده و از ده قرن پیش یعنی تقریبن هم‌زمان با ورود اسلام به ایران با ما بوده است. نیما در مواجهه با شعر کلاسیک اسطوره‌زدایی می‌کند و قاعده‌ی ترازویی وزن را باطل می‌کند. شاملو نیز همین کار را با اسطوره‌ی نوپا، یعنی نیما می‌کند. بعدها دیگرانی سراغ شعر منثور می‌روند و بی‌خیال نظام آوایی می‌شوند و این‌گونه از شاملو نیز اسطوره‌زدایی می‌کنند، می‌خواهم عنوان کنم که در شعر مدام با اسطوره‌زدایی مواجه هستیم. تا امروز فروغ، یکی از درخشان‌ترین ستاره‌های شعر معاصر بود، اما بعد از جنبش کالج شعر، فروغ زدایی نیز بدل به امری معمول شده است. اگر یک ادبیات از خود اسطوره‌زدایی نکند، هرگز نو نمی‌شود. اگر قبلن امر نو بعد از صد سال کهنه می‌شد، امروزه بلافاصله بعد از نوشتن، کهنه می‌شود. تمام چیزهایی که قبلن خلق کردیم نسبت به چیزی که الان می‌نویسیم، کلاسیک است چون اسطوره‌زدایی با ما این‌همان، معاصر و همراه است. هنگامی‌که به درک بالایی از اسطوره‌زدایی برسیم، دیگر نیازی به آوردن اسم نیست. ما تقریبن بعد از « مارکی دوساد» با اسطوره‌زدایی درگیر هستیم یعنی اگر پیش از مارکی دوساد، کاماسوترا مقدس بود، ساد کاملن آن را زمینی و زیستی می‌کند و در کتاب «فلسفه در اتاق خواب» در این باره می‌نویسد. این‌ها همه نوعی اسطوره‌زدایی در ادبیات است، بنابراین ادبیات، کُنشی افسانه‌زدا در خودش دارد. هر تصویر و تخیلِ تازه‌ای که تولید می‌شود به نحوی اسطوره‌زداست، یعنی تا اصول و قوانین قبلی را نشکند، نمی‌تواند زنده شود.

خلاصه اینکه اگر معنا، منش و ریشه‌ی سانسکریتِ اسطوره را دنبال کنیم به سوترا می‌رسیم که یونانی‌ها آن را به Historia، انگلیسی‌ها به History و عرب‌ها به اساطیر تبدیل کرده‌اند. البته در این میان، از همه داستان‌سازتر، عرب‌ها هستند چون بدوی بوده‌اند و با توتم و بت سر و کار داشته‌اند. درنتیجه هر چیز تازه و جالبی می‌دیدند، آن را تبدیل به امری مقدس می‌کردند.

وقت است که باز از نو فکر کنیم به اینکه افسانه چقدر، چگونه و چرا در همه‌جا نقش دارد؟ چرا هرکدام از ما داستانی داریم و هرکدام از این داستان‌ها نسبت به افسانه‌ها یا میت‌های قبلی، تعریف می‌شوند. چرا مسئله‌ی انسان که سکس است، این‌قدر مخفی می‌شود؟ قضیه‌ی کاماسوترا چیست؟ آیا ریشه‌ی این همه جنگ و تقسیم قدرت به خاطر دستیابی به سکس بوده است؟ آیا ادیان و سیاست این‌گونه کاسبی می‌کنند و هدفشان به‌نوعی پنهان کردنِ امر ممنوع است؟ درک اسطوره و درنهایت اسطوره‌زدایی کمک می‌کند که لااقل مستقل‌تر فکر کنیم.

فرمت نقد



بعد از نظریه‌پردازی فرمالیست‌ها، مبانی نقد به‌طور کامل دگرگون شد. اگر تا پیش از آن‌ها، با توجه به اصول اخلاقی، تاریخ، فلسفه و میزان ارتباط اثر با آثار قبلی به نقد می‌پرداختند یا زندگی مؤلف را در نویسش اثر مؤثر می‌دانستند و متن ادبی را صرفن بازتابی از زندگی مؤلف تلقی می‌کردند حالا دیگر تمام این موارد رنگ باخته‌اند و میزان لذت‌دهی اثر با توجه به تأویل‌هایی که به دست می‌دهد در رأس قرار گرفته است.

اساس نقد امروز، زیبایی‌شناسی است که دو محور ابژکتیویته و سوبژکتیویته را شامل می‌شود؛ به این معنی که به ابعاد درونی و بیرونی آثار می‌پردازد. رویکرد تأویل گرایانه، زیرمجموعه‌ای از برخورد استتیکی و زیبایی شناسانه در نقد است، معمولن وقتی اثری را به تأویل می‌نشینیم، رویکردی هرمنوتیک را برگزیده‌ایم. در نقد به‌هیچ‌وجه نباید اثر را ارزش‌گذاری کرد و آن را شعری خوب یا بد نامید چرا که ارزش‌گذاری در نقد و داوری رویکردی کلاسیک است و البته وظیفه‌ی یک منتقد، نشان دادن و شکافتن اثر است به‌طوری‌که فاصله‌ی بین متن و مخاطب از بین برود و خواننده خود را در نویسش اثر سهیم بداند. از این طریق، با درکی که از طریق هوش‌گردانی منتقد پیدا می‌کند از نقد تأثیر بگیرد.

یک منتقد در نقد و مقاله‌ی خود سخنی از «بایدها» به میان نمی‌آورد و تنها پیشنهادات خود را ارائه می‌دهد. داوری کردن یکی از اشتباهات مسلم یک منتقد است و هیچ ارتباطی با برخورد هرمنوتیکی یا استتیکی با اثر ندارد. می‌خواهم بگویم که کار اصلی منتقد از بین بردن فاصله‌ای‌ست که بین متن و مخاطب وجود دارد، و همچنین طرح پیشنهاد به مولف برای نویسش اثر بعدی ست.

روش‌های زیادی برای نقد یک اثر ادبی وجود دارد و البته می‌توان با روش‌های خلاقانه، متن نقد را نیز به اثری هنری تبدیل کرد که من در دهه‌ی هفتاد چنین رویکردی در چند متن‌ام داشتم.

نمی‌توان در نقد، روش خاصی را پیشنهاد کرد و به محدودیت آن دامن زد چرا که نقد، رویکردهای بسیار زیادی را شامل می‌شود و هر منتقدی با توجه به اثر، مُجاز به انتخاب روشی مناسب برای نقد است، گاهی فضای اثر ایجاب می‌کند رویکردی فرمالیستی داشته باشیم؛ و گاهی ساختارگرایانه، زبان‌شناسانه، نشانه‌شناسیک، تکنیکال، جغرافیایی و تاریخی...

نقد هم مانند هر نوشته‌ای، زبانی مخصوص به خود را می‌طلبد. یک منتقد باید در نثرِ نقد خود لحن را اداره کند چراکه این لحن است که منظور را به مخاطب القا می‌کند و با توجه به اینکه استفاده از زبان گفتاری در نوشتن نقد صحیح نیست، بهترین روش پرداختن به آثار استفاده از

زبانی خطی و نوشتاری ست. زبانیدن در نقد با زبانیدن در شعر و داستان متفاوت است؛ در نقد برخلاف آثار دیگر، بُعد آپولونی نویسنده نقش فعال‌تری ایفا کرده و بسیار قوی‌تر از بعد دیونیزوسی عمل می‌کند. تمامی سطرها با تعقل و منطق خاصی هدایت می‌شوند و دوری از کلی‌نگری باعث می‌شود مخاطب به منتقد اعتماد کند و پی به رویکردهای معقولی که باعث موشکافی اثر شده ببرد.

در ادامه به توضیحاتی در مورد نقد ساختارگرایانه و نشانه‌شناسیک می‌پردازم:

نقد ساختارگرایانه به دو روش کلی‌نگر و جزئی‌نگر تقسیم می‌شود و در آن می‌توان با توجه به تکنیک‌ها و روش‌های مختلفی مثل زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، هرمنوتیک و... به بررسی اثر پرداخت. در این روش، در ابتدا بهترین کار، یافتن موتیف مقید و موضوع اصلی اثر است، در ادامه با پیدا کردن موتیف‌های آزاد به موضوعاتی که حول اثر حرکت می‌کند پرداخته و با کشف رابطه‌های موجود میان موتیف‌های آزاد و موتیف مقید به ساختار شعر دست پیدا می‌کنیم.

در بررسی اثر از بعد هرمنوتیک، موتیف مقید، حکم مرکز دایره و موتیف‌های آزاد را می‌توان شعاع‌هایی که به مرکز ختم می‌شوند در نظر گرفت به نحوی که از طریق هر شعاع نهایتن به موتیف مقید و موضوع اصلی پی می‌بریم.

روش دیگری به‌جز معناشناسی برای پرداختن به ساختار، برخورد سمیوتیک و نشانه‌شناسانه است. در این روش ارتباط بین نشانه‌های موجود در شعر را بیرون کشیده و در مورد اینکه چطور جهانی درون اثر شکل می‌گیرد بحث می‌کنیم. برای تشخیص نحوه‌ی شکل‌گیری جهان شعر، اضلاع جهان فرضی را پیداکرده و رابطه‌ی منطقی بین دال‌ها و مدلول‌ها را به وضوح نشان می‌دهیم.

همان‌طور که پیش‌تر در بحث نشانه‌شناسی در مجله فایل شعر شماره یک به آن اشاره شد، دال‌ها، همان کلمات هستند که با توجه به آن‌ها به شناخت مدلول‌ها با همان مصداق‌ها می‌رسیم. معمولن درک و برداشتی را که از کلمات (دال) در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد تفسیرکننده و نتیجه‌ای عینی را که از هر نشانه گرفته می‌شود مدلول تعبیر می‌کنیم. به عنوان مثال وقتی از کلمه‌ی «سیب» استفاده می‌شود، سیب را دال و فکر و درکی که این مفهوم در ذهن هر شخصی ایجاد می‌کند، تفسیرکننده تلقی می‌شود و مصداق نهایی و بیرونی از سیب را به‌عنوان مدلول در نظر می‌گیریم. مدلول برای هر شخص بنا به تفسیر و برداشتی که از نشانه‌ها دارد با دیگری متفاوت است.

هر مخاطبی ممکن است برای مثالی که از سیب زده شد بنا به تفسیر خود به مدلول خاصی دست یابد؛ یکی سیب را دختری زیبارو و دیگری سیب را میوه‌ی درختی می‌داند. یک منتقد به اینکه مؤلف تا چه حدی به دفرمه کردن دال‌ها برای کشف مدلول‌های تازه و خلاق اهمیت می‌دهد، توجه بسزایی می‌کند.

در نقد سمیولوژیک، رابطه‌ی بین دال و تفسیرکننده و مدلول به کشف جهان اثر و پی بردن به ذهنیت مؤلف کمک بسزایی می‌کند؛ گاهی دال در حیطه‌های دیگر با نام «مفهوم»، و مدلول با نام «مصداق» بیان می‌شود. هر چه تعداد کلمات مفهوم زیاد شود از تعداد مدلول های نهایی(معناهای آن) کاسته می‌شود و بالعکس! مثلن اگر از مفهوم «رؤیا» استفاده کنیم، مصداق، تمام دخترانی را که رؤیا نام دارند، شامل می‌شود ولی اگر از «رؤیای ایرانی» استفاده کنیم شامل تمام رؤیاهایی که ایرانی هستند خواهد شد. می خواهم بگویم که با افزایش تعداد کلمات مفهوم، از تعداد مدلول‌ها کم می‌شود. حال اگر بگوییم «رؤیای گروه تلگرامی کالج» فقط به مدلول نهایی که دختری در کالج است ختم می‌شود. این دلیلی برای امتناع از بکار بردن تتابع اضافات در اشعار سپید است و در چند تأویلی شدن هر اثر نقش زیادی دارد چرا که اثرِ تک تأویلی فست‌فودی ست و با یک بار خوانش ارزش خود را در نظر مخاطب از دست می‌دهد و با بازخوانی نمی‌توان در درون متن به کشف تازه‌ای رسید.

در ادامه برای روشن‌تر شدن مبحث، به مواردی اشاره می‌کنم که باید در نقد کتاب در نظر گرفته شوند:

نقد کتاب بسیار ساده‌تر از نقد یک شعر است و طبیعتن طولانی‌تر از نقد تک شعر خواهد بود. برای نقد کتاب، آن را برای اولین بار با نگاهی اجمالی مطالعه کرده تا با جهان درون کتاب و تفکرات مؤلف آشنا شویم. آن‌قدر که با بستن کتاب و قرار گرفتن پشت آن بتوانیم به آگاهی کاملی نسبت به جهان شاعر که حاصل پایه‌ریزی تفکرات او در متن است برسیم. بعضی از شاعران به دلیل تجربه‌ی زیاد و به کار بردن تخیل به خوبی قادر به انسجامِ جهان نهفته در کتاب خود هستند. البته شعر، مانند رُمان تعریف‌کننده‌ی یک روایت نیست ولی ماهیت پردازش مؤلف موجب ساخت هندسه‌ای در ذهن می‌شود که در تمهید نقد خود، علاوه بر تعیین گارد پردازش به اشعار، به این ماهیت اشاره می‌کنیم. تمام نکات مثبت و همین‌طور سهل‌انگاری‌های موجود در آثار را یادداشت کرده و با توجه به تئوری‌های ادبی، با دلیل و برهان به نقد تجربی آن‌ها با ذکر مثال‌های شعری می‌پردازیم. در نقد کتاب نیازی به شکافتن تمام اشعار نیست بلکه با توجه به تکنیک‌هایی ازجمله(ساختار اشعار، رابطه‌های ترامتنی موجود در آثار، اجرا و فرم اثر، منطق زبانی به‌کاررفته در آن‌ها و...) نقاط قوت و ضعف کتاب را بیان می‌کنیم. سپس برخی از شعرها را ازلحاظ پراکندگی یا انسجام ساختاری بررسی کرده و اگر به نقاط ضعفی برخوردیم با قید کردن نام اشعار، توضیح آن‌ها و ارائه‌ی راهکارهای تجربی به مؤلف پیشنهادهای مؤثری می‌دهیم. به عنوان مثال اگر ازلحاظ زبانی، اجرا و یا با توجه به رویکردهای فرمالیستی کتاب را زیر ذره‌بین قرار می‌دهیم به حشو، تتابع‌اضافات و سکته در لحن‌گردانی و پرهیز از صفت، چینش صحیح واج‌ها و... اشاره‌کرده و با توجه به این نکات چند نمونه از نقص‌ها را ضمیمه‌ی انتقاد خود می‌کنیم تا مخاطب با نقد ارتباط برقرار کند.

در بخش درون‌متنی کتاب، همان‌طوری که قید شد، در تمهید نقد، جهان شاعر را واشکافی کرده و نوع نگاه او نسبت به پیرامون و جهان را مورد بررسی قرار می‌دهیم. کارایی فلسفه در این قسمت به غنی شدن نقد کمک بسزایی می‌کند که البته کم و بیش همه‌ی شما از آن برخوردارید. در ادبیات، توجه به این موضوع الزامی‌ست که اشعار از منطق زبانی و تصویری برخوردار باشند. گذر از زبان نوشتاری به زبان گفتاری و آرکائیک، بدون ایجاد تمهید مناسب از نقاط ضعف یک مجموعه شعر است که بهتر است در نقد هر مجموعه شعری به آن توجه کنیم. این موضوع در رعایت منطق زبانی نیز صدق می‌کند.

در نقد کتاب‌ها می‌توان بحرانی جلو رفت و دلایل و خصیصه‌های خاصی را برای زیر سؤال بردن اشعار ذکر کرد. این خصیصه‌ها را می‌توان در حیطه‌ی اجرا و کاربرد تکنیک‌های ادبی در شعرها یادآوری کرد تا از طریق آن به فرم آثار پرداخته شود. این‌ها که گفتم تنها خلاصه‌ای‌ست از روش‌های مختلفی که می‌توانیم در متن نقد استفاده کنیم.



علیه سنّت



۱

هر وقت می‌آیم به مسئله‌ای بپردازم که چون دیوار بر سر راه فرهنگ و ادبیات قرارگرفته یک عده می‌پرسند چرا این‌گونه؟! چرا واکس نداری؟ چرا این‌همه خشن؟!

رسوایی از این بیش دیگر در زنبیل جا نمی‌شود؛ کار از آرایش گذشته؛ خشونتی هم در کار نیست. من فقط وقتی می‌نویسم که امکان دیگری وجود نداشته باشد، حالا دیگر مجبورم برای فردا هم که شده فریاد بزنم. از طرفی رویکردهای تیپیک روشنفکری ایرانی حالم را به هم می‌زنند؛ یعنی با اینکه احترام ویژه‌ای برای سنّت روشنفکری قائل‌ام از رفتارزنیِ روشنفکرانه و آن ژست مکُش مرگ ما که تمام بی‌سوادی و ناتوانی‌اش را پشت اخلاق پنهان می‌کند انزجار دارم و معتقدم ادبیات پیشروی فارسی همیشه از این سمت، ضربه‌ها خورده و آیینه‌ی مهتر نمای سابق حالا فقط عنتر نمایش می‌دهد.

سال هفتادوهشت بود، ازش پرسیدم حالا چرا تن داده‌ای به این سکوت معصومانه و بیژن را دور انداخته این‌قدر الهی شده‌ای؟ گفت همین بلا سرِ تو هم می‌آید! شعر هفتاد، هم سرنوشتِ شعر دیگر است و پشت این پیشروی یک پس‌رَوی بزرگ در کمین!

بیژن از این لحاظ حق داشت، بیخود که غزل پست‌مدرن نشد، بالاخره باید ساده زیستی امامان به شعر هم سرایت می‌کرد تا متن مردمی شده تفکر جای خود را به بلاهت بدهد. از طریق تلویزیون و منبرِ هر مدیایی محکوممان کردند به بی‌معنایی، به معناستیزی! قریب دو دهه ست که میدان خالی کرده‌ایم تا معنا بیاورند، چی شد؟! یعنی همین بود معناشان؟!

اینکه در تقابل با هر کار تازه، پشت عینک ته‌استکانی‌شان سنگر گرفته؛ ایراد اخلاقی-اسلامی می‌گیرند دیگر قابل تحمل نیست، می‌گویند شاعر شأن دارد نباید فلان کار را انجام دهد! و این‌گونه درحالی‌که فکر می‌کنی دارند بهت احترام می‌گذارند ناگهان می‌بینی که محدودترت کرده‌اند. می‌گویند در نمایشگاه کتاب تهران برخی از شاعرها در غرفه‌ها حاضر می‌شدند تا کتابشان بیشتر فروش برود! من واقعن نمی‌فهمم اشکال این کار چیست، یکی آمده، کالایی فرهنگی را که خودش تولید کرده تبلیغ می‌کند، یکی آمده تا خواننده‌اش ببیند که شاعر دیگر آن چنپلی برج عاج نشین سابق نیست، لطفن یکی بگوید اشکال این کار چیست؟ چرا نباید جوان ایرانی با شاعرش که آیینه‌ی شعور است رودررو شود؟! یعنی درست این است که انواع و اقسام کون‌نشور، از خواننده و هنرپیشه گرفته تا فوتبالیست و کولکافیس به او خط فکری بدهد؟!

یکی از دستاوردهای مهم تبعید اشراف بر فرهنگ تنهایی ست، در این تنهایی‌ها یاد گرفته‌ام دوباره ببینم، باز بپرسم و هیچ مهملی را به‌عنوان یک اصل قبول نکنم، هیچ چیز آن‌قدرها هم که فکر می‌کنند صلب و ثابت نیست، اگر رفقا سعی کنند با چشم‌های درشت امروز ببینند دیگر نه خود

اذیت می‌شوند نه به دیگران آزار می‌رسانند، در دهه هفتاد دوربین‌ها را عوض کرده بودیم، حالا لنز را! چشم اگر ندارید لااقل لال شوید!

۲

هنر و ادبیات فارسی با هجمه‌ی سطح، رودرروست. در شعر معاصر فارسی گاوداری بازکرده‌اند، در داستان دام‌پروری! نقد را هم پالان کرده تنِ یابوهایی کرده‌اند که از ابتدایی‌ترین مؤلفه‌های استتیکی بی‌خبرند! یعنی نیتِ احمدی‌نژادی و بزکِ بوفالوی جدید که روی هم رفته دوازده سالِ فرهنگ را تلف کرده‌اند کارِ خود کرده و دیگر جز برهوت در ایران به چشم نمی‌آید. سطحی‌نگری، ساده‌سازی و ساده‌نویسی، این‌ها همه سوغاتِ اتاق‌های فکر جمهوریِ اسلامی‌ست، پوپولیسمی که حالا دیگر چون وَبا در تمام زمینه‌ها جاری‌ست، داخل و خارج، زن و مرد، چپ و راست ندارد همه مغز خر خورده‌اند، کتاب‌هایی توسط ناشرانِ اسمیِ ایران منتشر می‌شود فاجعه! ناشرانی که مشاورانی اغلب خوب خوانده دارند و خوب می‌دانند؛ دارند فیک را تأیید و تبلیغ می‌کنند! شانزده سال است ندیده‌ام در ایران شاعری بیاید زبان‌آور، شیوه تازه کند و طرز بیاورد؛ مگر می‌شود از هشتاد میلیون نفر دو شاعرِ آوانگارد درنیاید؟! انگار دکانِ مغزها را بسته‌اند، فکرها تعطیل‌شده، شعور تبعید!

یارو مطرب است؛ خواننده‌ست، کاسِت داده بیرون! عشوه و غمزه و چُس‌ناله کرده و نزدِ عوام اسمی شده، بعد بلغوریاتِ سه خطی ش را کتاب کرده و بازار گرفته، ناشر هم که جان می‌دهد برای پولِ بیشتر، منتقد اجیر کرده و نقد پشتِ نقد چیزِ تُپل هوا داده در روزنامه‌ها، یکی‌شان کامبیز است، یکی‌شان کامران! با وای بیا مرا بُکن و اَبروی برداشته و گونه‌های بندانداخته و لب‌های رُژی غمیش می‌آید و می‌شود شاعرِ معروف! ایران هم که پر از بچه‌باز! آن‌هایی هم که خرده استعدادی در شعر دارند جای اینکه این‌ها را بگیرند بگایند ازشان تقلید می‌کنند و مفتخرند ساده می‌نویسند! کالج شعر تهِ خط است، کلاسِ درسی لبِ پرتگاه! اینجا کارخانه‌ی لیدرسازی‌ست، بچه مُرشد و هورا کش نمی‌خواهم، من درنهایت بتوانم چند ماهِ دیگر اینجا از جیب بگذارم تا چند تجربه‌ی ناب را این دست و آن دست کنیم، اگر دستی در کار ندارید بروید دست‌به‌آب و اینجا را الکی شلوغ نکنید، در این کالج باید سرنوشت ادبیاتِ پیشروی فردا رقم بخورد، اینجا را دیگر با آماتورها سر و کار نیست، اینجا پاتوقِ پارتیزان‌های فرهنگی ست، اگر حال خواندن ندارید اینجا وقت تلف نکنید.

۳

هنر، فنِّ آن دیگری بودن است؛ صنعت افشاست، اسم دیگرِ لختی ست، هنر نمایاندن است و ما هنوز داریم مخفی می‌کنیم. سیاست ما مخفی‌ست، دیانتِ ما مخفی ست اما هنوز از رو نمی‌رویم و نمی‌دانیم هنر چیزی جز خیانت به مخفی‌ها نیست.

دریغا حتی آن‌ها که مرا خوب می‌دانند این را نمی‌دانند. آن‌ها شانس نداشتند خودشان باشند، سنّت خودشان را کشته، از تازه سر در نمی آرند، البته خوب می‌توانند از تازه بگویند اما خودشان را نمی‌گویند. آن‌ها نمی‌خواهند که معمولی بنویسم اما توقّع دارند که معمولی باشم، مثل خودشان! شعار می‌دهند که از طبق معمول بدشان می‌آید اما به طرز فجیعی معمولی‌اند! عمل آدم‌ها را قورت داده کسی فکر نمی‌کند. شنیده‌اند که من بهشتی در برزخ‌ام! با این همه به آتش نزدیک می‌شوند چون گرمشان می‌کند، اما آن‌قدر توی آتش می مانند که می سوزند و این دادشان را درمی‌آورد! زن و مرد هم ندارد؛ همه این‌گونه‌اند و همین جهانِ مرا تنها کرده! تا بخواهی از نیچه می‌دانند، رمبو را ستایش می‌کنند، گاهی مثل ماریای ابرِ شلوارپوش نرم می‌شوند اما مایاکوفسکی را ایرانی نمی‌خواهند، ایرانی باید مثل خودشان باشد معمولی! ما همه قبرستانی هستیم در یک زندگیِ مرده! در این گورستان همه کمین کرده‌ایم که زنده یا تازه‌ای بیاید و او را بُکشیم، چرا؟! مگر مرض

دارید؟! اینجا مرگ مؤلف را بدون آنکه بدانند می‌دانند، اما آنجا فقط مرگ مؤلف را می‌خوانند.

من عاشـق ایرانی‌ها هسـتم اما از همه‌شـان می‌ترسـم، آن‌ها فقط مرا به یادم می‌آورند و دائم تصـمیم می‌گیرند بدون آنکه تکه‌ای از مغز را در آن دخالت دهند چون فقط سـنّت منطقی‌ست؛ فقط مرگ منطقی‌ست، فقط مخفی منطقی ست. ما به طرز فجیعی معمولی هسـتیم اما جر می‌دهیم خودمان را که غیرمعمول بنویسـیم. ما همه‌مان عملی هسـتیم اما به آنچه فکر می‌کنیم عمل نمی‌کنیم چون به سـنّت معتادیم! سـنّت ما را در خودمان مخفی کرده و کسـی نمی‌داند که دیروز نیست.

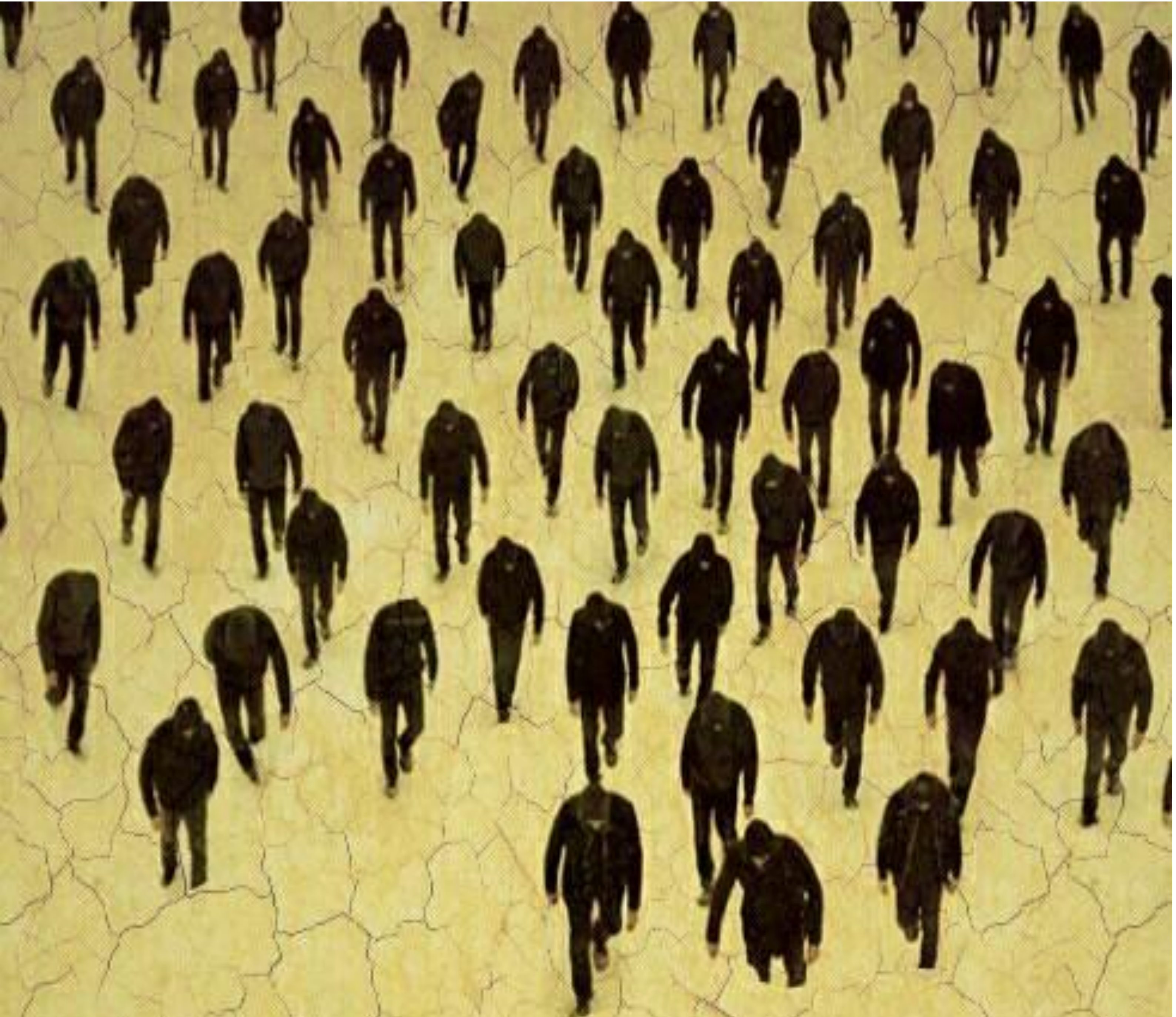
چند سـالی بود که او را ندیده بودم، دیروز دیدمش! گفتم بروم در گودترین آغوشـی که تاکنون داشـتم دوباره غرق شـوم. خطوط بدنش بهتر شـده بود، حرف هاش بهتر شده بود، آشـپزی‌ش بهتر شـده بود، اما این‌که دیگر او نبود، من عوض شده بودم! از این عوضی خواستم به او نزدیک شود، نشد! خواستم او را بغل کنم، نشد! یعنی دیگر نمی‌خواستم؛ یعنی می‌خواسـتم و نمی‌خواسـتم. خواسـت از دیروز برمی‌خاسـت و دوری دقیقن امروزین بود. این شاید مشکل من اسـت، سـینمای ضـربانِ دلِ من اسـت اما من عوضـی نیسـتم فقط عوض می‌شـوم، چون زمین مدام می‌گردد و می‌رود؛ نمی‌ایستد تا آنجا که بودیم بمانم! حتی داد می‌زنند سـرم، بـاز «پـاریس در رنو» می‌خواهند که یک دیروزِ وحشـتناک است! من با آن غریبه‌ام چرا بنویسم؟! چرا حالا را همان‌طوری که حالاسـت افشـا نکنم؟! هنر صـنعت افشاست، اسمِ دیگر لختی‌ست، چرا بپوشانم؟! گاهی زیادی لُختم، گاهی لَختی! چون همان لحظه آن آن می‌خواست که آن‌طور باشـم که نوشتم، سیاستِ ما ولی مخفی‌ست، دیانتِ ما مخفی‌سـت و هر دو ادبیات می‌خواهد، بیخود نیست که ادبیاتِ ما جایی جز گورسـتانی مخفی نیست، پرفورمنس ما اداسـت، شـعر ما اداست، هنر ما تقلیدی‌ست و حتی همین تقلید را هم مخفی می‌کنیم. اگر از این زندان فرار کنیم؛ اگر همه خودمان باشیم همه‌چیز درست می‌شود.

۴

هی تو!

نکند خیال کرده‌ای شومن‌ام که پیراهنم را در ملأ می‌کنم؟ یا که احمق از این‌ها که فکر می‌کنند آمده‌اند دنیا را عوض کنند؟ شـاید هم فکر کرده‌ای ایران و ایرانی را نمی‌شـناسم که سـال‌هاسـت خودزنی می‌کنم؟ تو که این‌همه سـنگِ هـدایـت را بـه سـینه می‌زنی؛ فروغ را از بری، واقعن می‌خواهی بدانی چرا لخت می‌نویسم؟!

در ایران اگر بخواهی نامی پیدا کنی اول باید نقاب ات را انتخاب کنی، انتخاب کنی خودت نباشی، مثل همه باشی و کله‌ی سـیاهت را در آن سـیاهیِ یکدسـت هی تکان تکان بدهی، اگر خواسـتند آری باشـی، اگر نخواسـتند نه! یک نهِ مزخرف! مرا از مردم نترسان! اکثریت بی‌ریشه‌ست، اکثریت کلیشـه! من از مثـل همه بدم می‌آید؛ مردم‌داری به من نمی‌آید، همیشه در همه‌جا فقط متوسط‌ها در پیِ خوش‌نامی و شـهرت بوده‌اند. من شاعرم! یکی از شاعران ایرانی! یکی از آن‌ها که فرهنگشـان، ادبیاتشـان و درنهایت شعورشان را حجاب برداشـته، حجابی که چون چادر سرِ شعور کرده‌اند، شعوری که برآیندی از فرهنگ، سیاست، ادبیات و درنهایت شـعری نقاب‌دار اسـت؛ شـعری که جز محصـول ذهنیتی ریاکار نیست، من شاعرم! یکی از شاعران ایرانی، ایرانی که هم زندانی و هم زندانبانش هر دو شـاعرند، خمینی غزل می‌نوشـت، خامنه‌ای غزل‌سـراسـت، در چنین کشوری تنها شـاعران قربانی می‌شـوند، تنها شـاعران قهرمان! خسـرو گلسـرخی یکی از آن‌هاسـت، محمد مختاری یکی دیگر! می‌بینی؟! مگر می‌شود هم‌زمان، هم ظالم و هم مظلوم بود؟! شـعر فارسـی انبارِ دروغ و ریاسـت، شـاعرانِ فارسی از دم ریاکارند، من متأسفانه یکی از آن‌هام! یکی که برعکس آن‌ها فهمیده جای گودِ درد کجاست. خودم را رسوا می‌کنم چون معتقدم برای اینکه اتفاقی در شعر و شعورِ فارسی بیفتد اول باید شاعران خودشان را رسوا کنند.



شعر کالجی

۲

برگشت

سرچشمه از روز می‌گیرد

خوابی که شب می‌ریزد

در بالشی که به خود تکیه

پلک می‌پرد سمتِ

باز می‌شوم از بالش

از خانه

از آینه حتی بازتر

که پنجره‌ای بود دربسته

سفر از دستم فراری‌ست

و جاده‌ای در خاطرم بی‌قرار

با نشانی که از هفته می‌گیرم

خانه می‌خورد خاک

که دستش را بگیرم

بعد هم پالتویی که تازه از جلدش

زده باشد بیرون

و کفشی که قدری تنگ

می‌رود گردش

در خیابانی که یادم نیست

به این خانه می‌رسیم باز

و پالتو

دلش می‌گیرد

ایوب احراری



کابوس

۱.

خیال آینه تخت است

با ملافه‌ای چرکتاب

و من   که خوابیده‌ام لای ناکامی

چروک می‌شوم

خطوطی که تزریق می‌شود در پوست

سوءتفاهم نیست

چکیده‌ی لبخند آبکی‌ست

تزریقی که باشی

فرو می‌روی

و طنابی که می‌کشدت بیرون

پاره می‌شود بین راه

خلاص نمی‌شود این تیر

این دردها

که ریخته در استخوان

و حامله می‌کند آینه را

چکیده‌ام

نه مثل آب

مثل زنی

که عصا قورت می‌دهد

دامنش اما

صورتی‌ست چین‌دار

کابوسی‌ست

که پایان ندارد!

سمیه ابراهیمی



اعتصاب

۲.



جا مانده جاده‌ای

در اعتصاب

و اِمروزش

غذایی ته گرفته در دهان لودرهاست

پیچِ بعدی

دراز شده مثل روده و افتاده دمر

ته گرفته‌ام

در اعتصاب کامیون‌ها

و آسفالت‌م را قاشق می‌کشند

از لودرها چرا نگرفتند چنگ/آلی

که نپیچد در دهانشان روده‌هام

با این‌که خیابانی نبوده‌ام

این اسپاگتی

باکِره خوشمزه‌ست

سمیه ابراهیمی

۱.

به جای تنت میله آوردی
که ها کند
شیشه‌ای را که بی‌ملاقات است
بغلم می‌کنی
با دست‌هایی که وصله‌ی تو نیست
از گوشی تلفن بوق
غر نمی زنم!
که تنت ترافیک عجیبی‌ست
و از دهان آلوده‌تر
سینه‌های من است
که دیگر نمی‌مکی
گاز به سیب می‌دهی
و از دنده‌ی تو لیلا می‌زند بیرون
آدم نمی‌شوی
و روی زبانت کاندومی می می‌کشند خاردار
زندان زنده ندارد
و هرچه ها کنی
زنگ می‌زند
دست‌هایی که به من متصل نیست

۲.

مردی‌ست بی‌رحم
که در آینه راست نمی‌کند
برای زنی که از جاسیگارِ سینه‌هاش
فرو افتاده تا به دنیا نیاورد
کودکان دیوانه‌تری...
اما هنوز
هر ماهِ زنم
با زخمی که اما ندارد
و هیچ ریلی زیر شکم
از لای پاها فواره می‌زند خون
از کرست‌ام پریده شیر
و کاشته در فاضلاب
جنین دیوانه‌تری...
هر ماه
مردی بی‌رحم
که بوی پریود می‌دهد منم
و با سیگاری در آینه
دنبال سینه‌هام می‌گردم

نگین بابایی

روزمرگی

زنان غمگین غروب‌های زیباتری هستند

غروب‌های غمگین زنان زیباتر

و قلب‌ها تحمل بیشتری دارند برای غرق کردن

غرق کردن زن‌ها

شرجی مرموز این ساحل کلافه‌ام کرده

شرجی مرموز این ساحل کلافه‌ام کرده

هر شب این‌جا یکی جیغ می‌کشد

هر شب یکی این‌جا جیغ می‌کشد

من تنها از شعر فروغ تکرار را یاد گرفته‌ام

ما تنها از شعر فروغ تکرار را یاد گرفته‌ایم

خودکار من کو؟

خودکار من کو؟

کجاست این لعنتی؟

پس چرا نمی‌آید؟

چرا برگ‌های این دفتر خیس‌اند؟

کاغذ که چشم ندارد

نکند دوباره روی کاغذم خودکشی کرده خودکار؟

بلندشو

بلندشو

من نجات دهنده نیستم

هوا دارد خفه‌ام می‌کند

ابرها خسته نمی‌شوند؟

بیدارم نکن

بگذار آن‌قدر بخوابم تا غروب

غروب شود

بیدارم نکن

بیدارم نکن

پتو را طوری تنم کن که هیچ صبحی نتواند بیدارم کند

و به من بگو

اگر خورشید روزی غمگین باشد

می‌تواند بیشتر بخوابد

آن‌قدر که هیچ صبحی نتواند بیدارش کند

پنجره‌ها را ببند

پنجره‌ها را ببند

هوا اصلن خوب نیست

این جو مرموز ناپایدار ریه‌هایم را آزار می‌دهد

بهار توکلی



نقطه سرخط

۱.

خداحافظ
یعنی خودت باشی و درخت کنارت قدم بزند
که نقطه شوی
بد بیاوری از دور
دست‌ها یعنی برو
و کوچه را بسپار
خانه را به ترس
تا کودکان به دنیا برسند
سقط شدی
در دره‌ها که خمیازه می‌کشند
از دور..
دست‌ها یعنی برو
همه رفتند تمام‌ات بکنند
با رفتن‌ات
تمام
شهر که سرما بخورد
شعر دم نمی‌کنی
مردم یادشان نیست
آسمان انعکاس تو بود
جاده امضات
باید دهن‌دره باشی که نیفتی به سقوط
و شعر انتهای سفر ایستاده تا بغلت
پس برو
خداحافظ
یعنی خودت باشی
درخت‌ها کنارت قدم بزنند
از آن‌ها که درازت کرده‌اند جاده را بگیر و بپرس
خانواده کجاست
همه خواستند بروی
از دور...
دست‌ها یعنی برو
تا بد نیاوری
و درخت‌ها کنارت قدم بزنند
که نقطه شوی
سرِ خط
شعر انتهای سفر ایستاده تا بغلت
پس خداحافظی نباش
تا کسی به یادت نیست
امضا کن
بر نمی‌گردی
از دور

رئوف دلفی

بیست‌وهفتمِ تقویم

۲.

از ابرها که بگذریم

دلم گرفته‌تر است

و باران دی قرار نیست

بیست‌وهفتمِ تقویم

سی‌وچند سالگی‌ام را که هیچ‌کس نیست

خبر بکند

باشد

سیگار که تمام شد

تمام می‌شوم

و تازه ابرها می‌بینند

از آسمان گرفته‌ترم

کاش مغازه‌ای هنوز سیگار را رایگان بدهد

تا بدهکارتان نشوم

بزهکار شدن پیش‌کِش

و چوب‌خطم نزنند .. مردم

باشد

سیگار که تمام شد

تمام می‌شوم

تا جشن بگیرید

بیست‌وهفت‌بار تقویم

سی‌وچند سال تحریم کافی‌ست

که بفهمید

چقدر نمی‌فهمید

بیست‌وهفتم دی، ماه از ابرها گرفته‌تر است

و قبرها سکوت...

ابرها در تقویم نوشته شدند

من به دنیا نمی‌آیم

باشد

سیگار که تمام شد

تمام

و اعتراف می‌کنم

به جنگ

که کودکی‌ام را گرفت و شما اعتراف کنید باقی ماجرا چرا تا بخواهی چرا دارد؟

و جواب را به من ندهید

بگذارید سرطان کار خودش را بکند

شما خودتان را...

از ابرها که بگذریم

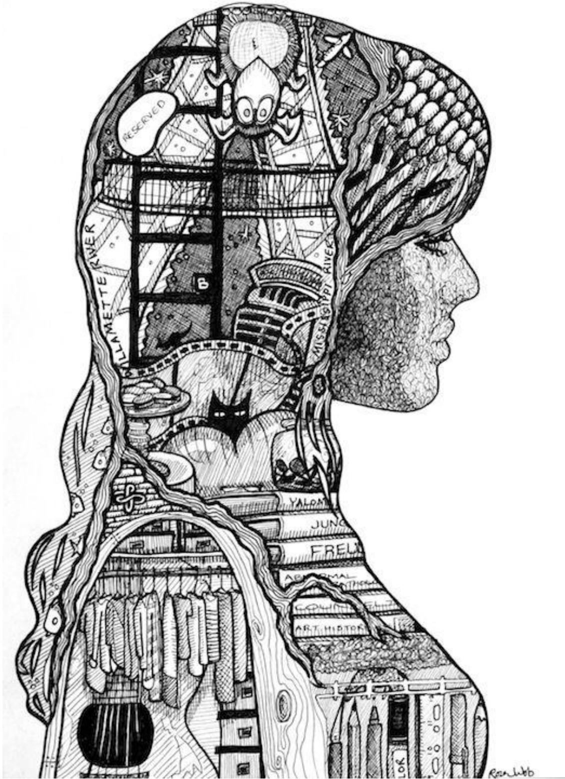
باز زمستان است

و زندان برایم جای خوبی‌ست که فکر کنم به دخترانی که می‌سازم

و از ابرها که می‌گذرند

باران است

بیست‌وهفتم دی ماه



سی‌وچند بار به تخت‌شان بروم

که اعتراف کنم

«تخت‌خواب میز کار من است»

هنوز مغازه‌دارها سیگار را رایگان می‌دهند تا بدهکارتان نشوم

بزهکار شدن پیش‌کش

از ابرها که بگذریم

دی ماه است

و من به دنیایتان نمی‌آیم

رئوف دلفی

قاب



قطاری که دارد

بر عکس می‌رود توی قاب

تونل زده در خاطراتی

که در گرد چشم‌هاش

سوت می‌کشد مدام

در حلقوی‌های باکرگی

تا قطاری

که قرص خورده روی ریل

پرت کند

تنش را روی زن

تا بعد له شدن تنهایی‌ش

زیر واگن‌های معشوقه‌هاش

برگردد به قابی

که بر نمی‌گردد با هیچ چمدان

مجتبا دارابی

رانندگی

تو از من تندتر می‌روی

و جاده برای توست

که کش می‌رود

هرچه می‌خواهم موج عوض کنم

تویی که در رادیو موجی‌ام می‌کنی

فرکانس عوض می‌کنی که چه!؟

من نمی‌شنوم

جاده با من است

هی نگو تندتر

نمی‌رسم!

تو از من تندتر می‌روی و خنده‌ای نداری

که از پشت شیشه

تقدیم کنی!

انقدر گاز نده!

هر که از پشت سر آمد منم

مرا از گردِ پیراهنم

دور بزن که خلاف آمده‌ای!

حتا لاف نمی‌زنم که عاشقم

من هم دلی دارم

یا مشکلی دارم

که تندتر می‌رود!

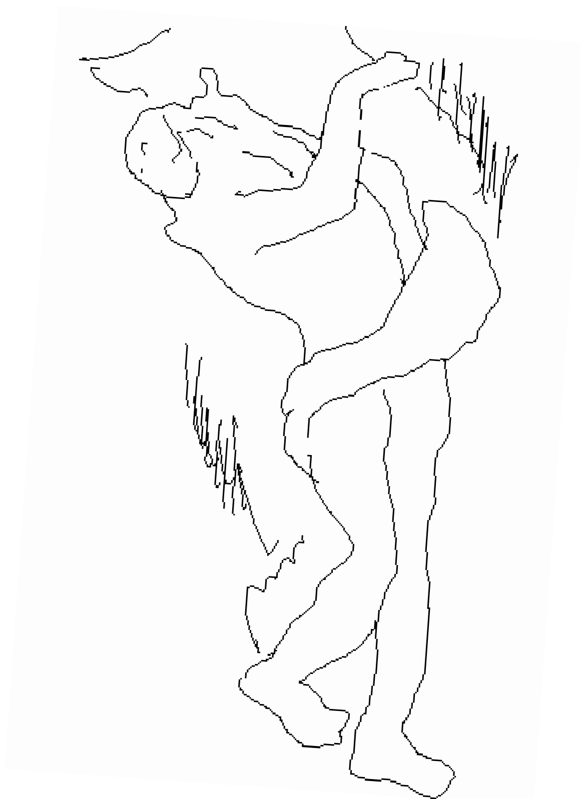
جاده با من بد است

تو از من تندتر می‌روی

پس چرا

من تصادف می‌کنم هی!؟

ایمان رحمانی



بی خودی

در فاصله‌ی دو ستاره

ماه می‌تواند

بی‌دلیل آواز بخواند

و صدایش اگر چند

چند دقیقه

برای هذیان کشیده‌ی ساعت

به وقت وقتی رسیده‌ای

به وقت هماهنگی با

به وقت یک دقیقه‌ی دیگر

به وقتی حافظه‌ام در احاطه‌ی جمجمه‌ام

سوال طرح می‌کند برای...

پرونده‌ی روز بسته‌ست

برای این فاصله شعر بخوان

برای خطر استعمال...

لطفن این سیگار را خاموش کنید

نوشیدنی لطفن

ما را تحویل بگیرید

لطفن

لطفن تحویلم بگیر

با فکرهای دوتایی، چندتایی، صدتایی

چگونه من شدم

با زنگ‌های متعدد تلفن

با می‌میرم برات در دفعات بعد

برایت

برایت

برایت در دفعات بعد

مریم زمانی



سطر قبلی

۱.

کسی که در سطرهام

پیِ نبود می‌گشت

برگشت

و موهاش را به باد داد

تا بگردم پیِ چیزی که نیست

برگشتم

کسی اما نبود جز من

نبودم

و در موهام...

در من

همیشه چیزی هست

که چیزی هست بماند

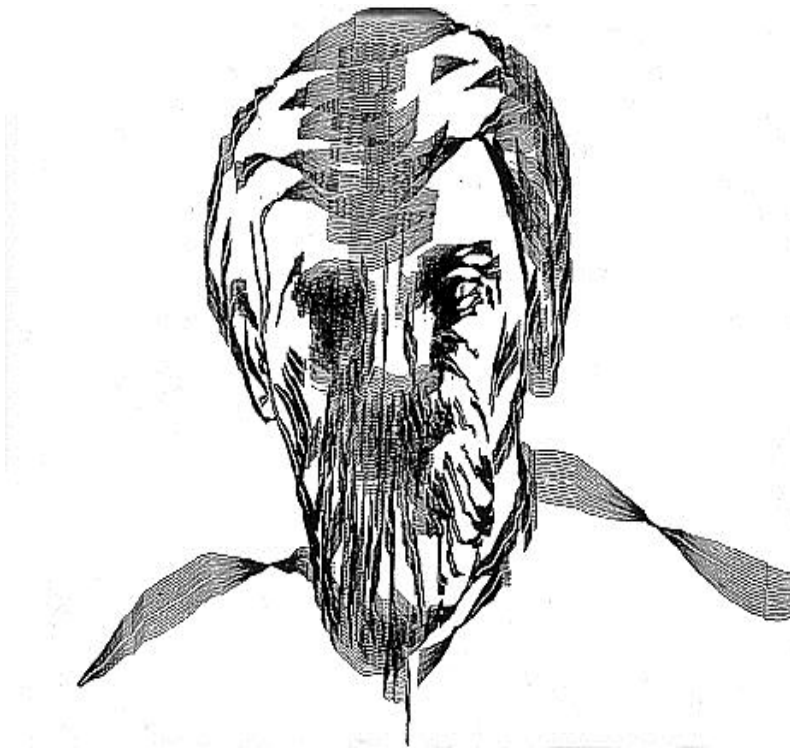
درست مثل من

که چندین نفرم

ولی هنوز بین دو سطر

دو تار

نه! من سطر بعدی‌ام



پویان فرمانبر

مادر

۲.

دری که آمده دیواری کند

به چه دردم می‌خورد؟

و یا پرنده‌ای که پر ندارد در سرم

سرنگ بی‌رنگ‌ترین تلاشی‌ست

که تزریق می‌کند لبخند

به رفتارم که پا ندارد

پرنده دائم قدم می‌زند این اطراف

اما برای دیدن

چیزی

جز کودکی که دارد سبیل

و گل‌هایی که ندارد عطر

نیست   نگرد!

چیزی نیست

جز خنده‌ای که می‌خورَد به در

یا زخمی که برمی‌خورَد به تو

وقتی که پرتش می‌کند زبان

پشتِ دری که دیوار است

جای فضای باز

درِ دیگری بسته‌ست

پرنده‌ای که دوره می‌کند مرا

مادر من است آیا

که هی تُک می‌زند به رفتارم؟

زور است مگر

برنمی‌آید از من خوب

بدم می‌آید از نصیحت

که هی تجاوز می‌کند به من

اما نمی‌پرد

مثل این پرنده که در رفت

از در

پویان فرمانبر



ریل

۳.

در خانه‌ای که ساخته‌اند برایم

چگونه تنهایی کنم؟

یا برقصم مثل نور

در آب

خراب کنم خودم را

خانه‌ای شَوَم متروک؟

حتا اگر مترو شَوَد سَرم

تا راه داده باشم به همه

در پارتی

هنوز   محتاجِ قطره‌ای آبم

که مثل نور

نشکند مرا

چرا همیشه روزانه‌ست راز

و من که از آسمان لخت‌ترم   شب؟

چرا همیشه مجرم است تنها؟

و تنهایی

بیماریِ زنی

که دیگر سرم سُر نمی‌خورد

سَرخورده‌ام از دکتر

که جای شست‌وشوی بلاهت

به رفتارم گیر می‌دهد

چندسالی می‌شود که «تو بیماری!» اسم فامیل من است اما نمی‌دانم نامش را چه بگذارم که به گاو برنخورد، من از تو تنها پیِ خودم بودم که ندیدی!

یکی که از سمتم

به سوی دیگر برود

خانه‌ای‌ست

که هرگز نبوده اما خورده به دیوار

چنان که شب مال گل است هنوز

اگر این فکر بو می‌دهد

چرا پر است از او

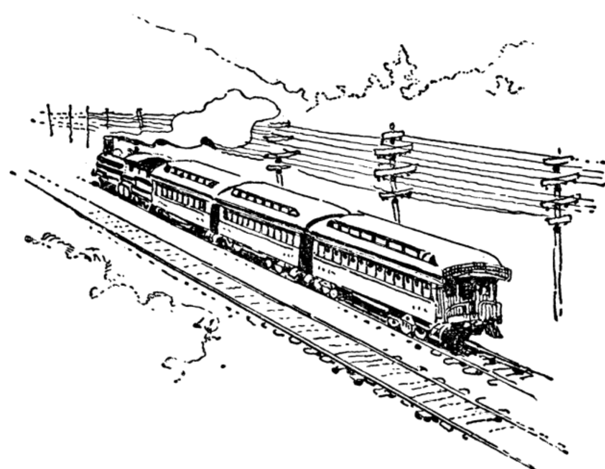
یا او؟

چرا دکتر

به آن‌که شلیک می‌کند به ماه

از این قرص‌تر تجویز نمی‌کند؟

پویان فرمانبر



جنگل اتاق

در آشیانه‌ی چوب‌لباسی
تخم جوراب‌ها
تنها رها شده‌اند
مانتوها زل زده‌اند
و روسری خفاشی‌ست
چسبیده به کمد دیواری
وای چه وزوزی می‌آید
از لانه‌ی کتاب‌ها
لامپ شب‌تاب
بالای سرم
وول می‌خورد
جغد ساعت تیک‌تاک می‌خواند
از دود سیگارم
سقف مه‌آلود است
فرار مورچه‌ها
با بیسکوییت دزدی
در حال اکرانی شبانه‌ست
روی میز
لوازم آرایش
عجب میوه‌های هوس انگیزی
ولی نه
باید زیر برگ‌های پتو
پنهان شوم
کلاغ‌ها
جنگل اتاقم را
محاصره کرده‌اند

معصومه محققی



بالاخانه

۱.

گردنم انداخته‌ای
اجاره‌ی بالا
خانه‌ای لخت
و گوش‌هایت
گوشواره‌ای‌ست
که چکه‌چکه می‌افتد
درست فرق سرم
هر شب از دورها
به پستانم آویخته ران‌هایم
به گوشه‌های جویده‌ی دو لبم
میان دندانت
که از سطرهای این فاحشه می‌ترسند
قورتم نمی‌دهی چرا؟

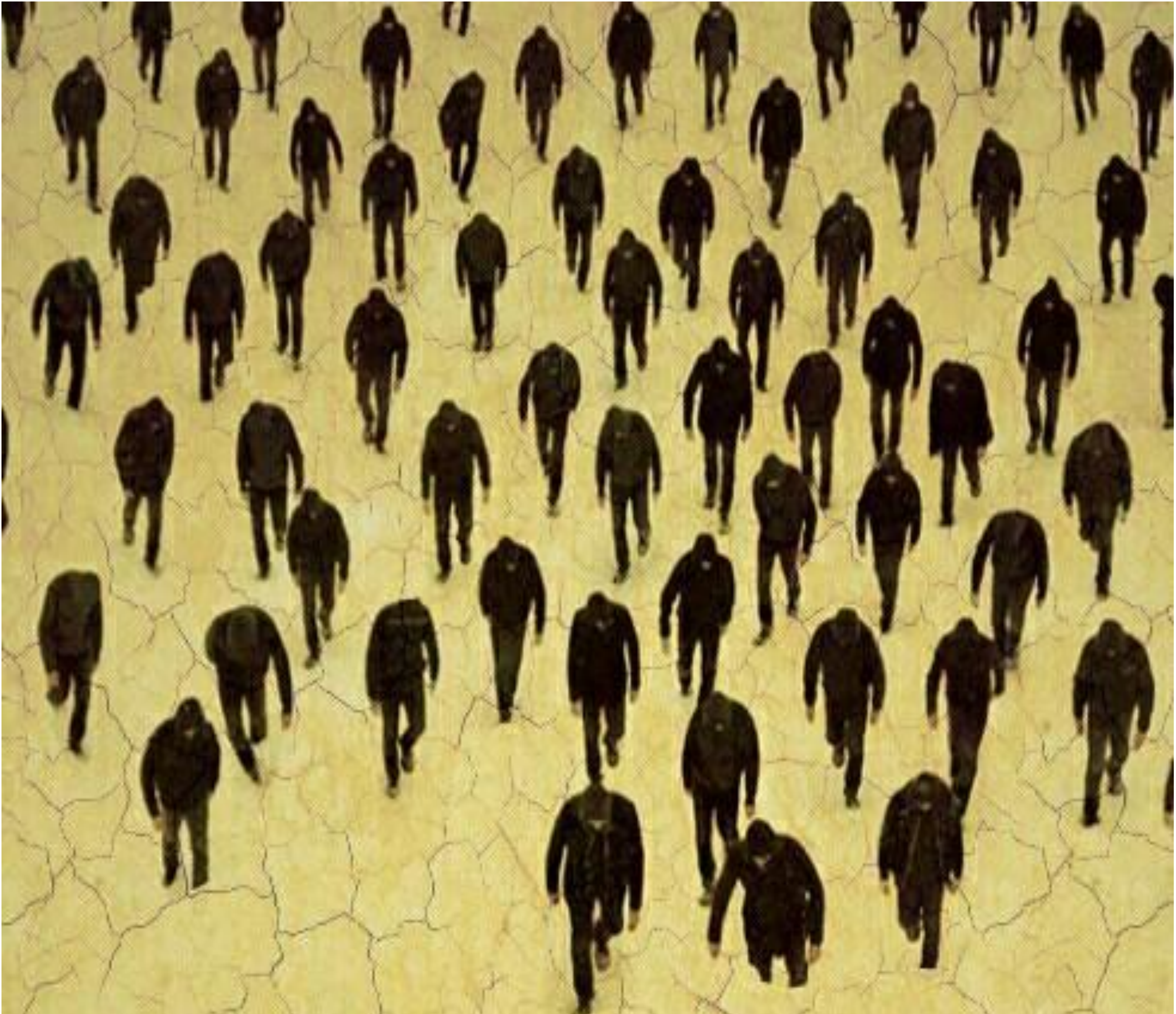


گرسنه

۲.

جوجوی بی‌استخوان
هفده ساله باش
هفت کوچه بلد
که نوک بزنی به اشتهایم
با رانی که براند جفت
گاز بگیرد این زبان نفهم یک دنده
پا نمی‌دهی چرا
به خیالی که تخت نمی‌شود پدر سگ!؟
که خیسم کنی سرخ
تا انارهای سربالا
«هوی با توام
انگار نیستی تو باغ؟
دِنَخ بده لامصب»
– متاسفم آقا...
غذا تمام شد

زهرا هاشمی



کارگاه شعر

۳

مقدمه

هر یکشـــنبه و پنجشـــنبه، رأس ســـاعت ۱۷، در ســـوپرگروه کالج شـــعر، کارگاه شـــعر برگزار می‌شـــود. گاهی علی عبدالرضـــایی در این جلسات شرکت می‌کند و به بررسی و ادیت شعرهایی که در گروه پست می‌شود می‌پردازد. کارگاه شعر این شماره مجله فایل شعر اختصاص دارد به متن پیاده شده شش فایل صوتی علی عبدالرضایی که در آن به تحلیل و ویرایش شش شعر پرداخته است.

فاطمه قهرمانی

با همان پیراهنی که لاغری می‌کند به تنم
و لنگه پایی که راه نمی‌رود دیگر
راهِ خانه را گم‌کرده‌ام
اصلن خودِ خوابم در این مهمانی
که دیگر نمی‌پرم از بیداری
حتمن در این حوالی
زنی کمر باخته
دلی قِر داده ریز
که مثل مادرم
خاک خورده زیبایی‌ش
و در خواب پدر
به وضع طبیعی
حمل کرده قفس
با خیالی که باخته پشت میله‌ها
نشسته دارد اشک می‌ساید
که غذا می‌سوزد از غصه
و من که مثل پیاز
لایه‌لایه از خواب می‌پرم
در داستان سیاوشی
که قهوه بار گذاشته قجری
آن‌قدر طاقتم چاق است
که از خیال نحیف‌ترم
زیر چتر خواهرم
با نم‌نم این لالایی
خوابم نمی‌برد دیگر
که پدر بگیرم از آب
در پیراهنی که لاغرم کرده
زنی کمر باخته‌ام
دلم قر داده ریز
کم‌کم چرا یکی



تنها یکی نمی‌آید
پشت این وب کم؟

نقد شعر

به نظر من شـــعر «فاطمه قهرمانی» از نظر اجرا موفق عمل کرده اســت و ترجیح می‌دهم بیشتر از لحاظ متن و موزیک متنی در مورد این شـعر صـحبت کنم. بدون این‌که شـما به جهان درون‌متن و معنای متن توجه کنید یا ســـعی کنید ساختار معنایی کار را دریابید، خواندن این شعر لذت‌بخش اسـت؛ بدین معنا که مخاطب از خواندن شـعر لذت صوتی می‌برد. جالب اینجاســـت که می‌بیند لحن چگونه در این شـــعر تبعیت از وزن تکیه‌ای می‌کند، یعنی برای مثال اگر شـــما دو سـطر «دلی قر داده ریز» و «زنی کمر باخته» را در نظر بگیرید، با توجه به وزن تکیه‌ای و هارمونی، سطر «زنی کمر باخته» از ریتم «تتق تتق تق تق» پیروی می‌کند؛ اما ریتم ســـطر «دلی قر داده ریز»، «تتق تق تق تتق» اســـت. وزن عروضـــی ســـطر «زنی کمر باخته» نیز «مفاعلن فاعلات» و «دلی قر داده ریز»، «مفاعیلن فعول» است.

منظورم این اسـت اگر وزن عروضی سطر سطرِ این شعر را در نظر بگیریـد، می‌بینیـد از تقطیع متفاوتی تبعیت می‌کنند درحـالی‌کـه وزن تکیـه‌ای‌شـــان چندان باهم تفاوت ندارد. می‌خواهم بگویم که دست شاعر در بکار بردن وزن تکیه‌ای بـازتر اســـت و با توجه به آن می‌توان در شـــعر لحن‌های تازه‌ای تولید کرد. ما بر اســـاس تقطیع تکیه‌ای «ت و تق» می‌توانیم ریتم‌هـای مختلفی بســـازیم؛ در تقطیع تکیه‌ای، سـیلاب‌های تکیه‌دار را با «تق» و سیلاب‌های بی تکیه را با «ت» نشـــان می‌دهیم. از این طریق شـــما می‌توانید با هر هندسـه یا هر ریاضـیات و چینشـی از «ت و تق» یک ریتم بسازید مثل «تتق تق تتق» یا سرعت سطر را بر همین اساس زیاد کنید، مثلن از ریتم قبلی بروید سمت ریتم «تق‌تق تتق». این‌گونه کلمات هارمونی می‌گیرند و به نظر خانم قهرمانی شـــعر بالا را با توجه به ترکیب لحن‌ها و ریتم‌های نزدیک

نوشته و نگاهی به وزن تکیه‌ای داشته که در کالج درباره‌ی آن بسیار حرف زده‌ایم.
شعر می‌تواند مدام تغییر لحن دهد و شما می‌بینید که در این اثر لحن‌ها بی‌آنکه سکته‌ای احساس شود عوض می‌شوند. ازلحاظ معنایی هم طنز تلخی در شعر وجود دارد، هرچند این طنز به گروتسک نمی‌رسد اما از تلخیِ تأثیرگذاری برخوردار است. مثلاً در سطر «با همان پیراهنی که لاغری می‌کند به تنم»، بلافاصله این تصویر را به ذهن متبادر می‌کند که بعضی‌ها در پیراهن تیره لاغرتر به نظر می‌آیند و این البته وجه عینی سطر است؛

"و لنگه پایی که راه نمی‌رود دیگر
راه خانه را گم‌کرده‌ام
اصلاً خود خوابم در این مهمانی
که دیگر نمی‌پرم از بیداری"

در ادامه این سطرها مشخص می‌کند که راوی دارد خواب می‌بیند و در خوابش زنی کمر باریک در حال رقصیدن است که مثل مادرش یک زیبایی از مد افتاده دارد. شاید آن زن جوری آرایش‌کرده که گویی بر صورتش گردوخاک نشسته! می‌توانیم بپرسیم چه اتفاقی افتاده که حاصل هم‌خوابگی پدر و مادر، قفسی ست که به دنیا آمده؛ یعنی او از بدو تولد زندانی بوده و هنوز هم دارد همان خواب را می‌بیند و دوره‌ی حبس اش به سر نیامده.

" با خیالی که پشت میله‌ها"

با توجه به این سطر که در پی آمده درمی‌یابیم که حدس ما درست بوده و این خواب‌وخیال، در زندان و پشت میله‌ها در حال اتفاق افتادن است، یعنی شاعر تولد را تنها تعویض زندان از رحم مادر به رحم دنیا می‌داند که البته این هر دو زندان در خوابی موجودیت دارند که دارد می‌بیند. برخورد شاعر با سوژه کاملن استعاری‌ست؛ یعنی خواب یک بسته‌بندی و حیطه‌ی محدود است که شما در آن اختیار خود را ندارید و خیال است که در خواب، شما را به هرکجا که بخواهد می‌برد. زندگی در خواب و یا به‌مثابه مرگ کوچکی در خواب اتفاق می‌افتد و جالب اینجاست که شاعر این خواب را پشت میله‌های زندان دیده است.

نشسته دارد اشک می‌ساید
که غذا می‌سوزد از غصه
و من که مثل پیاز
لایه‌لایه از خواب می‌پرم
در داستان سیاوشی
که قهوه بار گذاشته قجری"

غصه اینجا می‌تواند قصه نیز خوانده شود، قصه‌ای که اشکش را درآورده و حالا لایه‌لایه از خواب می‌پَرد و با پیاز پوست کندن مادری مواجه می‌شود که دارد گریه می‌کند. «پیاز» استعاره است و حالت لابیرنتی رحم مادر را در ذهن متبادر می‌کند. میان قهوه قجری با داستان سیاوش که بدل به حسین صحرای کربلا شده ارتباطی وجود دارد به این معنا که هردوی آن‌ها قربانی می‌خواهند.

"آن‌قدر طاقتم چاق است
که از خیال نحیف‌ترم
زیر چتر خواهرم
با نم‌نم این لالایی
خوابم نمی‌برد دیگر
که پدر بگیرم از آب"

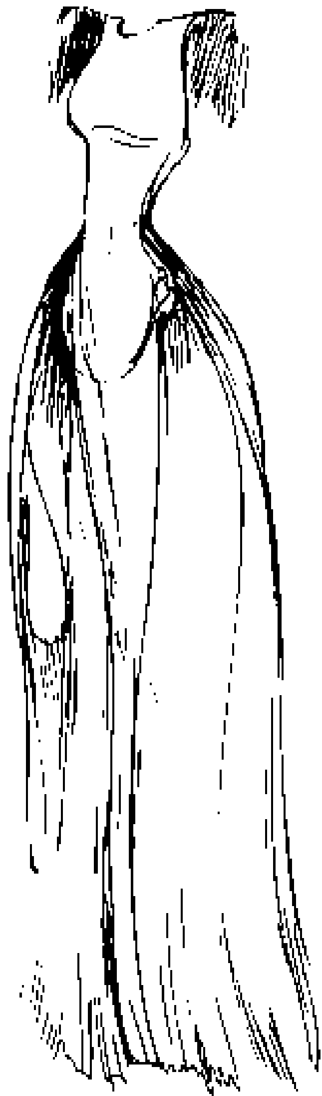
در سطر اول این اپیزود به‌جای طاقتم طاق شده، چاق را آورده زیرا راوی حامله است؛ به‌علاوه در این سطرها تسلسل وجود دارد. از آب گرفتن پدر در اصل همان از خواب گرفتن اوست؛ یعنی همان پدری را که در خواب باعث حضورش شده بغل می‌کند.
شما می‌بینید که شاعر در این شعر مدام تصویر پشت تصویر آورده است زیرا اینجا زبان کارگردان است و همین مسئله چنین تصاویری را ممکن می‌سازد و قابلیت تأویل شعر بالا می‌رود. منظورم این است که اگر اجرا و ریتم در شعر به درستی در بیاید و از نظام خوانشی خلاقی برخوردار باشد، معنا نیز به‌صورت اتوماتیک در ذهن خواننده خلاق ساخته می‌شود.

"در پیراهنی که لاغرم کرده
زنی کمر باخته‌ام
دلم قر داده ریز"

در این ســطرها باز به حالت نخســت بازمی‌گردد یعنی از خواب بیرون می‌آید یا وارد خواب می‌شود؛ بنابراین در یک نقطه تأویل‌های مختلفی اتفاق می‌افتد. شــعر حرکت طولی ندارد ولی در همان نقطه‌ی ایستا دائم ورژن‌های مختلفی از واقعه تولید می‌شــود و چون فرم آن منشوری است شما آن را از وجوه مختلف نگــاه می‌کنید و هر وجه شـــما را به تأویلی خاص می‌رساند.

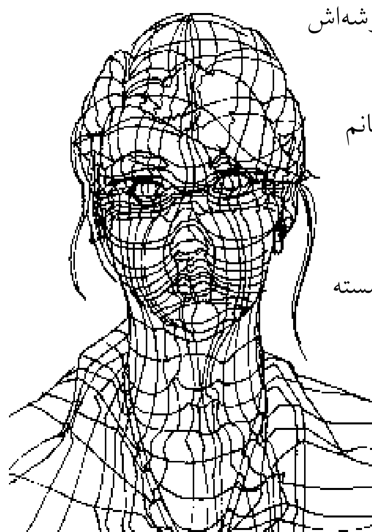
"در پیراهنی که لاغرم کرده
زنی کمر باخته‌ام
دلم قر داده ریز
کم‌کم چرا یکی
تنها یکی نمی‌آید
پشت این وب‌کم؟"

شــعر در پایان لو می‌رود و متوجه می‌شــوید راوی منتظر اســت تا کســی بیاید و بتواند با او چت کند. آن‌قدر این انتظار طولانی شــده که خوابش برده و پروســه‌ای را خواب می‌بیند و داســتان پشــت داســتان اســت که به متن حمله می‌کند. چرایی تمام اتفاقات شــعر این است که فرم اجرایی شــعر با پرفورمنس اثر این‌همان شــده اســت؛ یعنی اگر با صدای بلند شعر را بخوانید متوجه می‌شوید که در خوانش بســیار لذت‌بخش اســت و از طرفی در ســیلاب گردانی اجرای خوبی دارد، پس شعری است که شما علاوه بر لذت خوانش، با ورود به لایه‌های آن تصــاویر زیادی شــکار می‌کنید و همین ایجاد جذابیت کرده است.



زهرا هاشمی

در صفحه‌ی هفتاد و چندمم؟
یک‌لحظه صبر کن
ورق نزن
من
از اتاق گوشه‌ی آن عکس /ها ...پُرم
سرم
–خانم اجازه؟!
خاطره‌ام درد می‌کند
–نام کوچکت چه بود؟
آن‌قدر لابه‌لای این سطرها نپر، دخترا!
پایین بکش
تندتر
بلند بگو آاااااا
هر بار نُه
نود بار رگ به رگ شدم
–آقای خاصره‌ام
اجازه می‌دهی؟
خالی است
جارو کشیده‌ایی چار گوشه‌اش
دهنت سرویس
–تقصیر کوکب است خانم
–حالا شروع کن
هزار بار بنویس
در کاسه‌های شسته / نشسته
اتو می‌کشم
بخاااااار از کله‌ام بلند
رقاصه‌ای که لخت
–کبرا بپوش
زودتر
به‌صف نمی‌رسی



اللهم کن لولیک الفرج
–آقا
یک‌لحظه صبر کن
من گوشه‌ی آن عکس خالی‌ام

نقد شعر

شـعر شـما این پتانسـیل را دارد که با آن رفتار زبانی داشته باشـید، متأسـفانه سـطرهای شـعرت مثل نت‌های جدا افتاده‌ست، ارتباطی بین آن‌ها برقرار نیست، شعر شما خام است. به اجرا نرسیده، از شهود و دریافت برخوردار نیست، انگار دارید شعر کلاسیک می‌نویسید، عمومن در غزل برای تزیین و جذب مخاطب رفتاری افقی و سطر–محور با متن دارند و از قافیه و وزن استفاده می‌کنند؛ چون ریتم یکه دارد و موزیک آشـنایش مخاطب ندید بدید ایرانی را جذب می‌کند. مخاطب فریب آن ریتم و هارمونی تکراری را می‌خورد کـه در آن بـازی زبانی وجود ندارد و این‌گونه خواننده گیج شده توجه به ارتباط لایه‌های شعر نمی‌کند.

حالا در شـعر سـپید شـما به‌جای قافیه و وزن، تصویرهای پراکنده را به کار بسـته‌اید و اگرچه خبری از وزن و قافیه نیسـت اما باز عاری از شـعریت و زیرسـاخت ذهنی مدرن اسـت و تنها تصـویرهایی پراکنده را جایگزین وزن و قافیه کرده‌اید. چرا ما دیگر غزل نمی‌نویسـیم؟ اصـلن چرا نیما وزن را کنار گذاشـت یا شـاملو از این‌هم فراتر رفت؟ به خاطر اینکه توجه سـرطانی به فرع، ما را از اصـل که همان شـعریت است غافل نکند. البته این تنها مشکل شما نیست، نودوپنج درصـد شعرهای سپید فارسی، وزن و قافیه را کنار گذاشـتند اما باز چیزی جایگزین آن کردند که شـعریت ندارد. مثلن انبوه تصـویرهایی که در شـعرها وجود دارد، تصـاویر ظاهرن زیبایی هسـتند که هیچ ارتباطی با همدیگر ندارند. امروز از صـحنه‌ی شـعر چیزی بنام وزن و قافیه اخراج شـده ولی آنچه جایگزین کرده‌اند مطلقن ربطی به شـعریت ندارد. شـعریت در ارتباط، شهود، تمرکز، تخیل و

تفکر شـاعرانه تعریف می‌شـود و آن فضای ساختمندی که در صفحه پیاده می‌کنید. اتفاقی که در شعر معاصر افتاده این اسـت که خیال را جایگزین وزن و قافیه کردند. خیال یک آن از تصور ذهنی و یک پاره تصویر است، پاره تصویرهایی که هیچ ربطی به همدیگر ندارند. شـما وقتی یک فضـا را کشـف می‌کنید، باید از آن فضـا به‌گونه‌ای صحبت کنید که برای مخاطب تازه باشـد و شـهری بسـازید که جذابیت خوانشـی داشـته تخیل سـاز باشـد. شهری که شما در این شـعر ساخته‌اید هیچ نشانه‌ای از شهریّت ندارد و فضایی در آن تولید نمی‌شود.

"در صفحه‌ی هفتاد و چندم؟
یک‌لحظه صبر کن
ورق نزن
من
از اتاق گوشه‌ی آن عکس‌ها پرم"

در شـروع شـعر خواننده در صـفحه‌ی هفتاد و چندم منتظر اسـت تا بداند قرار اسـت چه اتفاقی بی‌افتد. شـما در اتاقی هسـتید، در آن اتاق عکسـی وجود دارد که شـما درون آن عکس پر و در انتهای شـــعر خالی می‌شـــوید. بعد ناگهان عکس را رها کرده و شعر را این‌طور ادامه می‌دهید:

"سرم
–خانم اجازه؟!
خاطره‌ام درد می‌کند
–نام کوچکت چه بود؟"

سـطر «خاطره‌ام درد می‌کند»، سطر خوبی‌ست اما بی‌ارتباط با تمهیدی اسـت که شـما ایجاد می‌کنید. در ادامه باز سـطر «نام کوچک شـما چه بود» را رها می‌کنید و سـطر بعدی را که بی‌ارتباط با آن است می‌آورید.

در حقیقت شـما سـطرهایی را در این شـعر، کنار هم قرار داده‌اید که ربطی به هم ندارند و کشـــفی در آن‌ها وجود ندارد و جای تک‌تک این ســـطرها می‌توانید ســـطرهای دیگری بگذارید بدون این‌که هیچ خللی در ســـاختاری که ندارد ایجاد شـود؛ یعنی این شـعر همین‌طور می‌تواند ادامه پیدا کند و جای این سطرها را هر سطر دیگری می‌تواند پر کند. در این شـعر شما می‌خواهید از یک رابطه بینامتنی در درس دبسـتانی تصمیم کبرا استفاده بکنید؛ اما هیچ تمهیدی برای آن نمی‌چینیـد، یـا زمانی که از کوکب خانم حرف می‌زنید رابطه‌ای بینامتنی با کبرا ندارد. در حقیقت این شـما هسـتید که باید این روابط را بسـازید و تمهید ایجاد کنید. اینجاسـت که بحث تفکر شـاعرانه مطرح می‌شـود. تفکر شـاعرانه این نیسـت که حرف‌های بزرگ بزنید و یا شـعر سـیاسـی بنویسـید. تفکر شـاعرانه به معنای ایجاد ارتباطی خلاق بین سـطرهای شـعر اسـت و آوردن تصـاویری در ارتباط باهم تا متن را از این پراکندگی خارج کند. هر شـعر مهمی از این بابت اهمیت می‌یابد؛ یعنی شـــعر یک‌جور بسته‌بندی است که قاب و ساختار دارد.

این البته تنها مشکل شما نیست، بلکه مشکل اغلب شاعران ایرانی اســـت. من بارها در کالج توضـــیح دادم که علت پرداختن ما به سـاختار، فرم و بافت در شـعر چیست. تمام این بحث‌ها به‌صـورت مکتوب در مجله‌ی فایل شـعر و یا فایل‌های صـوتیِ آموزشـی در کارگاه‌های کالج شعر وجود دارنـد کـه می‌توانیـد به آن‌ها رجوع کنید. یادگیری این بحث‌ها به شما کمک می‌کند که از تخیل به‌جای خیال و از تفکر در عوض یک تم دســـت‌مالی شـــده اســـتفاده کنید. همان‌طور که گفتم تفکر شـاعرانه با تفکر فلسـفی و غیره تفاوت دارد. تفکر شـــاعرانه درواقع همان کشـــف‌ها و ریزبینی‌های شـاعر اسـت. شـاعرِ باهوش، شـاعری‌ست که ارتباط‌های خاصـی را پیدا می‌کند و ضد عادت است، برای مثال شـاعری در نوشـتن سـطرها و ایجاد ارتباط بین آن‌ها باعث خلق فضایی می‌شود که مخاطب درعین‌حال که بارها آن را تجربه کرده است، موفق به کشف چنین فضایی نشده است و اساسن رفتار سهل‌ممتنع متن را جذاب می‌کند. فرق یک شاعر واقعی با دیگر شاعران در هوش هنری بالایی‌ست کـه او دارد و ازآنچه برای مخاطب بدیهی‌ســـت چیزی ناممکن می‌سـازد؛ یعنی ساختن فضایی از چیزی که وجود ندارد و آن فضا در ارتباط‌ها است که تعریف می‌شود.

شـــعر شـــما موتیف مقید ندارد و اثری که موتیف مقید و تخیل نداشـته باشـد شـعر خوبی نیسـت، هرچند که شـما



تصـــاویر پراکنده و زیبایی آورده باشـــید کمکی به کارتان نمی‌کند. بســیاری از شاعران معروف معاصر این‌طور مطرح شــدند، برای مثال ســهراب ســپهری و یا بخش بزرگی از اشعار فروغ فرخزاد مملو از سطرهای زیبای نامرتبط است؛ همیشــه شعرهایی قابلیت ماندگاری دارند که خوش‌ساخت هســتند و در آن‌ها کشــف وجود داشــته یا فرم تازه‌ای را به دســت داده باشــند. در این‌گونه شعرها حتی اگر از ساخت مألوفی برخوردار باشـــند روابط تازه‌ای پیدا می‌کنید که این تازگی به معنای تغییر جای ابژه‌ها بوده و استفاده از تکنیک و دست بردن در زبان است.

تمام این موارد به هوش هنری مرتبط اســت درنتیجه بسیار مهم اســت که بتوانید شعرتان را با رعایت ایجاز، بسته‌بندی کنید. شـــما اگر می‌خواهید خواننده‌ی حرفه‌ای به شـــعرتان بپردازد و ماندگار شـوید باید به این روابط ساختاری توجه کنید و حسیت و هوش هنری به خرج دهید.

ایمان رحمانی

شب روی خاوران دراز!
شب کمین کرده باز
تا تیری بزند به آسمان
که از آن بالا نمی‌افتد هرگز!
حرف درآورده‌اند، خیابانِ خاوران
از جنوب شرقی‌های هایِ گریه هام
به گورستانی سرک کشیده است
روی خطوطِ ترس، کسی داد زد، نبرد!
باید خطر کرد، پس دوباره درد؟
اخبار خبر داد، قتل‌عام شده‌ایم
ماهِ تمام‌شده‌ایم
تمام اش کنید!
تمام این دشتِ درندشت را گشتم
حالا بیایید دنبالم
حالم را بگیرید
بدتر از این نمی‌شود!
در سرم بلواست، بلوا
پس این خدا کجاست؟
خدای گریه، مادر بود
خدای شیون، خواهر...
خدای شکنجه، برادر!
برادر؟ چرا برادری‌ات نمی‌رسد به کسی؟!
چرا همیشه با گلوله می‌رسی؟
وقتی‌که مادر
صدای گلوله در گوش اش
تکرارِ دارِ مجنون است، تکرارِ خون!
پس این خدای دروغ کجاست؟
حیف، هر چه می‌شنوم باد هواست
شب، چشم‌بسته است
خوابمان ببرد



برد!
بیدار نمی‌شویم که صبح
عاشقانه نیست

نقد شعر

شعر ایمان رحمانی این‌طور شروع می‌شود:
"شب روی خاوران دراز
شب کمین کرده باز"
در همین ابتدا، با کلمات دراز و باز روبرو می‌شویم که قافیه‌هایی دستمالی‌شده و تصنعی هستند و بنابراین استفاده از آن‌ها جالب نیست. شب روی خاوران دراز کشیده و کمین کرده تا به آسمان شلیک کند اما نمی‌تواند آن را چون پرنده‌ای شکار کند.
"حرف درآورده‌اند، خیابان خاوران"
آوردن ویرگول و تقطیع این سطر به‌هیچ‌وجه خوب نیست و بهتر بود در دو سطر نوشته شود. در سطرهای بعدی یعنی این دو سطر:
"از جنون شرقی‌های های گریه‌هام
به گورستانی سرک کشیده است"
ما باز در همان نقطه هستیم و هنوز هیچ حرکتی در شعر اتفاق نیفتاده و و در سطر بعدی:
"روی خطوط ترس، کسی داد زد، نبرد!
باید خطر کرد، پس دوباره درد؟"
به‌هیچ‌وجه مشخص نیست که خطوط ترس به چه چیزی اشاره دارد. در ادامه:
"اخبار خبر داد، قتل‌عام شده‌ایم"
این سطر به‌هیچ‌وجه به شعریت نرسیده است. سطرهای در ادامه نیز کاملن بی‌هدف‌اند و جز وراجی محسوب نمی‌شوند. چون هیچ اتفاق یا فضایی را نمی‌سازند و در شعر شما با چیزی مواجه نمی‌شویم بلکه تنها توصیف و ناله داریم. مرثیه‌سرایی جدید این‌طور نیست، شما باید اول فضای متن را بسازید یا اگر قصد دارید تخاطبی بنویسید



باید فاعل‌شناسی‌تان مشخص باشد، نه اینکه در ابتدا آدرس مشخصی بدهید و در ادامه‌ی شعر کاری به تمهید نداشته باشید و تنها وراجی کنید. شعرهای شما درگذشته ازلحاظ هارمونی و ریتم و زبان از هیئت خوبی برخوردار بود، لااقل از پس آنچه قصد بیان آن را داشتید برمی‌آمدید اما در این شعر تنها اشاره به چیزهایی می‌کنید که همه می‌دانند پس کو آن تفکر و کشف شاعرانه؟! این شعر فضای خاصی ندارد و تنها در آن شعار می‌دهید. بسیار مهم است که شما در شعر ابتدا به کشف برسید و یک پلان داشته باشید تا بدانید قرار است چه اتفاقی در شعر شما بی‌افتد. شعر شما پلان و تم ندارد، تنها چند سطر آورده‌اید که آن‌ها را با قافیه‌های رو به هم وصل کرده‌اید و تصور می‌کنید این شعر است. درواقع اینجا ما اصلن شعر نداریم. شما این شعر را در لحظه‌ی صنعت و بازی با کلمات نوشتید و در آن هیچ طرح، تخیل و ایده‌ای ندارید. شعر بی‌هوا شروع‌شده و بی‌هوا تمام می‌شود و ماجرای خاوران و قتل‌عام آن بسیار بدیهی است. می‌توانستید در مورد فاجعه‌ی خاوران، لااقل یک شعر سیاسی فاش بنویسید و همه‌چیز را واضح بگویید؛ اما متأسفانه شما حتی این کار را هم نتوانستید بکنید زیرا نه جرئت گفتن واقعیت را دارید و نه حتی شعریت را در این کار تزریق می‌کنید. بسیار خوب است که این دغدغه‌ها را دارید اما این موارد باید در شعر اجرا شوند.

مصطفا صمدی

هر چیز نهایتی دارد
نهایت قلک‌های پنج ده‌سالگی
تفنگی ست
که آب می‌خورد خشاب خشاب
نهایت جنگ
حماقتی ست در لباس کابل
دینامیتی در آغوش بودا
و تفنگی ست بر پیشانی غزنی
که سرش نمی‌شود
با شقیقه‌ات بازی کند
یا کودکی‌ات
به جاذبه سیب
در دست معشوقه‌ای
فکر کرده‌ای آیا؟
نارنجکی‌ست
که آن‌هم نهایتی دارد
مثل همان قلک
همان تفنگ



نقد شعر

شعر شما از لحاظ ساختار معنایی، خودبسنده و خواندنی از آب درآمده اما فرم گسسته‌ای دارد، بارها گفته‌ام بهتر است شعری که بیش از سی سطر ندارد مثل یک جمله خوانده شود یعنی همین‌که کلمه اول شعر روی زبانت می‌افتد، بی‌هیچ لکنتی برسد به آخرین کلمه. شعرت یکپارچه نیست و در آن گسستگی دیده می‌شود؛ به عبارتی شعرت قطعه‌قطعه شده است؛ هم‌چنین لحن غلطی که استفاده کرده‌اید، طبیعت شعر را از آن گرفته است. به‌طور مثال در سطر:

«هر چیز نهایتی دارد
نهایت قلک‌های پنج ده سالگی
تفنگی است
که آب می‌خورد خشاب خشاب»

بااینکه هیچ اتفاقی در سطر اول نیفتاده اما ورودیه خوبی‌ست و از حسیت برخوردار است. سطر آخر این اپیزود را هم می‌توانستی بکنی «که آب می‌خورد از خشاب» تا سطر بهتری را ساخته باشی.

ترجیح من این بود که از واژه‌های خش و آب بیشتر کار می‌کشیدی و این‌گونه هوش بیشتری صرف زبان شعر می‌کردی، هم‌چنین می‌توانستی قبل از سطر «نهایت جنگ»، کلمه‌ی «حتا» را بیاوری که ربط لحنی خوبی بین دو سطر قبل و بعد ایجاد کنی تا خوانش متن روان‌تر شود.

در سطر «با شقیقه‌ات بازی می‌کند کودکی‌ات»، بهتر است که «ات» از واژه‌ی «کودکی‌ات» حذف شود؛ زیرا «ات» در اینجا اضافی است. کلمه‌ی «معشوقه» فضایی کلاسیک و سانتی‌مانتال به شعر می‌دهد بنابراین «دختر» جایگزین مناسبی برای آن است. جاذبه‌ی سیب نیز هرچند اشاره به کشف جاذبه دارد و این‌گونه می‌خواستی آن را به جذابیت معشوق ربط دهی اما با کلیت شعر نمی‌خواند و انسجام و تمرکز را از متن می‌گیرد. خوانش شعری که ساختار متمرکز دارد باید مثل آبی که در سرازیری جاری‌ست روان باشد و

ایجاد ربط خوانشی بین قطعاتش بسیار مهم است خشونت موتیف مقید این شعر است و خوشبختانه تمام موتیف های آزادی که به کار می‌بری رابطه معنایی محکمی با موتیف مقید دارند، عکس شعرت خوب درآمده اما قاب ندارد چون در اجرا دچار سکته‌ست.

شعری که ساختار متمرکز دارد باید مثل یک جمله خوانده شود؛ بنابراین پیشنهاد می‌کنم وقتی شعر تازه‌ای می‌نویسی آن را با صدای بلند بخوانی تا سکته‌ی خوانشی یا تسکینی که در آن اتفاق می‌افتد بر تو معلوم شود؛ این‌گونه در بسیاری از موارد با حذف بعضی واژه‌ها شعر یکدست می‌شود.

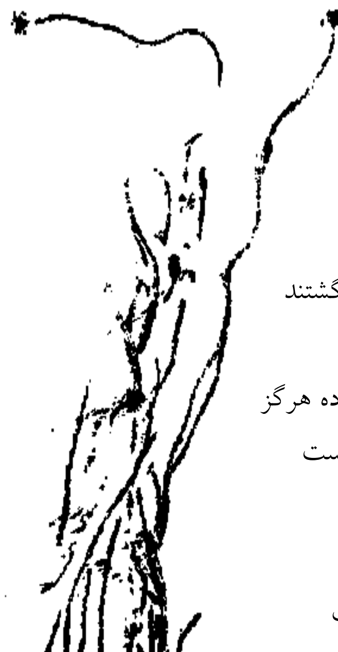


ویرایش شعر

هر چیز نهایتی دارد
نهایت قلک‌های پنج ده سالگی
تفنگی‌ست
که آب می‌خورد از خشاب
نهایت جنگ حتی
حماقتی‌ست در لباس کابل
دینامیتی لای پای بودا
و تفنگی‌ست بر پیشانی غزنی
که سرش نمی‌شود
با شقیقه بازی کند
یا کودک
هرگز به سیب
در دست دختری
فکر کرده‌ای آیا؟!
نارنجکی‌ست
که آن‌هم نهایتی دارد
مثل همان قلک
همان تفنگ

لیلال

زندگی داستان است
عاشقانه
ولی بی‌لیلی
هر صفحه را که می‌خوانی
حوّای تازه‌ای گم می‌شود
بعد کتاب ورق می‌خورد
و زن که لم‌داده روی کاناپه
هی می‌رود از این کانال
به آن‌یکی
که خانه از این بیش نماند خالی
دختر دوساله‌اش
چشم‌های نازش را
هی باز می‌کند و بسته
خوابش نمی‌آید
بیرون باد می‌آید
برق گاهی قطع می‌شود
گاهی وصل
پنجره بازی می‌کند
با درِ اتاق
وقتی باز می‌شود
که برگشته باشد باد
و بسته باشد پنجره‌ها را
همه در حال رفت و برگشتند
که جای کسی را خالی
کسی که معشوقات نبوده هرگز
زنی که در این کتاب نیست
یا این اتاق
که جای چیزی
یا کسی در آن خالی‌ست
عشق هیچ نیست



مگر چیزی
که می‌تواند جای خالی هر چیزی را
پر کند

نقد شعر

قصد دارم به همان شیوه‌ی شعرهای قبل، با این شعر از خودم که شما برای نقد در کارگاه قراردادید برخورد کنم.

"زندگی داستان است
عاشقانه
ولی بی‌لیلی"

زندگی داستانی است که معشوق ندارد زیرا لیلیث یعنی معشوق واقعیِ آدم را شیطان خطاب کرده‌اند و فراری‌اش داده‌اند. حوّا اینجا همان زن امروزی‌ست که از دنده‌ی چپ آدم آفریده شده و ارتباطی میان او و لیلی وجود ندارد، پس منظور از لیلی آن عشق نهایی و ابدی است، آن عشقی که از آدم دریغ شده و به‌جای آن آدم را وادار به استمنا کردند؛ یعنی از تن آدم زنی از جنس خودش را ساختند؛ اما این زن نمی‌تواند عشق را ارضا کند، شعر زبانی خطی دارد و شاعر انگار تمام تلاشش را بر این گذاشته تا بین فرم و تفکر شاعرانه ایجاد این‌همانی کند.

"هر صفحه را که می‌خوانی
حوّای تازه‌ای گم می‌شود"

این‌که در شعر، هی حوا گم می‌شود به این دلیل است که فقط از زیبایی و ظاهر لیلیث برخوردار است. با طرح سطر «هر صفحه را که می‌خوانی»، متوجه می‌شویم که راوی دارد رمان می‌خواند و آن را ورق می‌زند.

"و زن که لم داده روی کاناپه
هی می‌رود از این کانال
به آن یکی
که خانه از این بیش نماند خالی
دختر دوساله‌اش
چشم‌های نازش را

هی باز می‌کند و بسته"
همان‌طور که در بالا گفتم، راوی در اتاق، کتابی را می‌خواند و زنی که کنار اوست روی کاناپه‌ای لم داده است. همانطور که مرد دارد کتاب را ورق می‌زند، زن نیز مدام کانال‌های تلویزیون را عوض می‌کند و این رفتار زن دقیقن مشابه همان ورق زدن کتاب است، یعنی راوی صفحه عوض می‌کند و زن کانال تلویزیون را عوض می‌کند تا خانه در سکوت غرق نشود و دخترکشان هم پلک هاش مثل همان کتابی که ورق می‌خورد مدام می‌پرد و چشم‌هایش را باز و بسته می‌کند.
در این شعر ما با ویراژ ظاهری زبان مواجه نیستیم اما می‌بینیم که تمهیدی ایجادشده که جز ملال اکران نمی‌دهد و روابطی در آن وجود دارد که مخاطب جدی می‌تواند به‌راحتی کشف اش کند.

«خوابش نمی‌آید
بیرون باد می‌آید
برق گاهی قطع می‌شود
گاهی وصل
پنجره بازی می‌کند
با در اتاق
وقتی باز می‌شود
که برگشته باشد باد
و بسته باشد پنجره‌ها را
همه در حال رفت و برگشتند
که جای کسی را خالی»

همان‌طور که می‌بینید این سطرها و درنهایت تمام شعر، سیستمی رفت و برگشتی دارد. برای مثال باد از پنجره وارد می‌شود، در را باز می‌کند و وقت برگشت، آن را می‌بندد و باعث بسته شدن همان پنجره نیز می‌شود.
در حقیقت همه‌ی این رفت‌وبرگشت‌ها اتفاق می‌افتد تا ملالی را که حکایت از غیاب عشق یا همان لیلیث دارد گوشزد کند. جای کسی اینجا خالی است و آن شخص همان لیلی‌ست که در سطر اول به آن اشاره شد؛ یعنی این تمهیدها آورده شده تا آن فضا ساخته شود که با نیت مؤلف این‌همانی دارد.

«کسی که معشوقه‌ات نبوده هرگز
زنی که در این کتاب نیست
یا در این اتاق
که جای چیزی
یا کسی در آن خالی‌ست»

لیلی زنی‌ست که گرچه هرگز معشوقه کسی نبوده اما شما عاشقش هستید؛ و برای اینکه در این تشنگی تلف شوید او را تبعید کردند. در سطر بعدی این اپیزود، کتاب استعاره‌ای از زندگی و منظور زنی‌ست که هرگز در این زندگی نبوده است.

«عشق هیچ‌چیز نیست
مگر چیزی
که می‌تواند جای خالی هر چیزی را
پر کند»

پس در این شعر با متافیزیک عشق روبه‌رو هستیم؛ یعنی عشق هیچ نیست جز آن چیزی که می‌تواند هر دردی را التیام دهد. شما وقتی عاشق هستید متوجه دردهایتان نمی‌شوید. عشق پر از درد است اما این درد با خود لذتی مازوخیستی نیز به همراه دارد. وقتی از معشوق خود جدا می‌شوید حتی فکر کردن به او همان‌قدر به شما لذت می‌دهد که هماغوشی‌اش.
در این حالت ما با نوعی گروتسک از دست دادن لیلیث مواجه هستیم، لیلیث به‌مثابه شیطان.
بعضی شعرها هستند که زبانی و تکنیکال‌اند یعنی زبان در این‌گونه از شعرها کارگردان است. بعضی دیگر از شعرها با کشف فضایی تازه همراه هستند. باید بدانیم که آن کشف، کشف فکری یا اندیشه‌گانی است؛ یعنی ما به‌تناسب نوعی که شعر در آن اتفاق می افتد باید بتوانیم دستگاه نقد شعر را انتخاب کنیم. برای مثال باید بررسی کنیم تمهیدی که شاعر در ابتدا می‌آورد با نتیجه‌ی شعر این‌همانی دارد یا خیر.

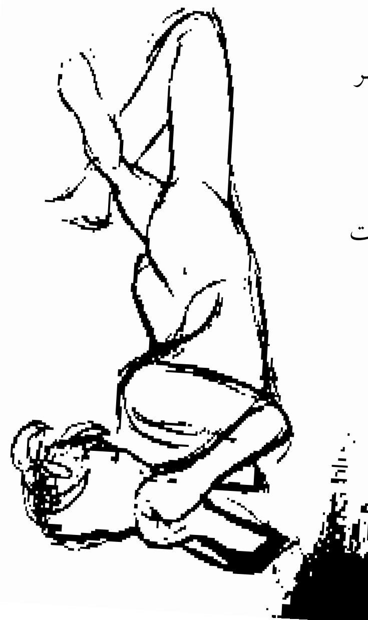


در شـعر لیلال، همه‌چیز در فضـایی ملال‌انگیز ترسـیم‌شده؛ زیرا جای عشـــق یا لیلیث خالی اســـت. پس هیچ چیز نمی‌تواند ماندگار باشـــد، مثل باد که می‌آید و می‌رود یا تصـــاویر تلویزیون که مدام عوض می‌شـــوند، کتاب ورق می خورد تا عشـــقی آنجا اتفاق بی‌افتد اما هرگز ممکن نمی‌شـــود چون عشـــق‌ها هم مثل زندگی کوتاه‌اند. از این زاویه شـعر در مورد ابژه‌شدگی انسان معاصر و مدرنیزیشن حرف می‌زند. در این شـــعر قرار نیســـت که زبان صـــوری کولاک کند بلکه فضاست که نقش دارد، به همین دلیل گفته می‌شود که کار شعر واقعی تولید فضایی تازه است.

خزان زندی

«مارماهی»

ماه در ندارد
مادر ندارد مار
و ما که در ما در داریم
مورچه در زمستان می‌گیریم
نه خزان
که اشک از درختم برگ می‌ریزد
ماری در آستین‌داری هفت شب
که اگر خطش بزنم
می‌کشم از خود
تا خون بچکد از ماه
با کره‌ی خوشمزه لاس
می‌زنم به لای پام که سر بخورد
اگر این‌که لمبر داده زیر شکم
کمی ول کند
تا جنگ دربگیرد
و خون گِل کند بین النهر
که آدم ول کند
پرده می‌دوزم
برای پنجره‌ی دست هات
که فرو شده در ماه
تا بی‌مادری کند مار
بی مارماهی مادر
چرا لب نمی‌دوزد
لبه‌های بدنم
از شرِّ این مارماهی
که تیر می‌کشد
زیر شکمم



نقد شعر

شعر این‌طور شروع می‌شود:
«ماه در ندارد
مادر ندارد مار
و ما که در ما در داریم
مورچه در زمستان می‌گیریم»

در شروع شعر با چند تمهید روبه‌رو هستیم. تمهید اول شعر این‌که شاعر سطر «ماه در ندارد» را در ابتدای شعر آورده است. آیا منظورش خود ماه است که در ندارد؟ یا اصلن درِ ماه کجاست؟ آیا منظور شاعر از این سطر این است که برای مثال دنیا یا زمین در ندارد؟ در حقیقت مسئله اینجاست که چون خیالِ شعر، خیال بزرگی است؛ بنابراین داده‌های مشخصی را نمی‌توان تعیین کرد. پس ماه در اینجا یک گزاره‌ی آزاد است و ما قصد داریم که بدانیم ماه در اینجا استعاره از چیست و جای چه چیزی نشسته است؛ زیرا وقتی شاعر سطری را می‌آورد باید در ادامه به آن جواب دهد و روابطی ساختاری خلق کند.

شعرخوانش زیبایی دارد و ریتمیک است. در شعر کلاسیک اگر یک سطر با وزن دوری «مفتعلن» یا «فاعلاتن» داشته باشیم، باید در سطر بعدی نیز همین وزن تکرار شود. ازلحاظ آوایی بعضی از ارکان به هم نزدیک هستند، مثلن در وزن دوری فعلاتن، جای فعلاتن در رکن اول می‌توان کلمه یا عبارتی با وزن فاعلاتن آورد، پس فعلاتن با فاعلاتن نزدیکی دارد یا در وزن دوری مفتعلن، طبق قاعده تسکین می‌توان جای دو هجای کوتاه مفتعلن یک هجای بلند قرارداد؛ به عبارتی مفتعلن می‌تواند بدل به مفعولن شود؛ با این توضیح، می‌خواهم بگویم بعضی ارکان عروضی را می‌توان به‌جای ارکان دیگری به کار برد؛ البته غزل سازها متأسفانه از این تکنیک استفاده نمی‌کنند و قبض و بسط وزنی در کارشان اتفاق نمی‌افتد مبادا که شعرشان دچار سکته شود. این جماعت اساسن از شعور موسیقایی برخوردار نیستند. اگر از این روش ماهرانه استفاده شود

شـعر کلاسـیک فارسـی از دام وزن مسلط رهایی پیداکرده وارد وزن‌های ترکیبی می‌شـــود. من در کتاب اولم غزلی داشـــتم که از وزن دوری مفتعلن برخوردار بود و به خاطر اینکه موزیک شـــعر با کارهای مولوی نزدیکی نکند در هر بیت چندین بار از قاعده تسـکین اسـتفاده کردم یعنی بارها مفعولن را جای مفتعلن آوردم و یادم اســـت بســـیاری از شاعران کلاسیک مطرح از آن ایراد وزنی می‌گرفتند و وقتی توضـیح می‌دادم انگشت به آنجا سکوت می‌کردند، یکی از بیت‌های آن غزل این بود:

«بیش‌تر از هرجایی اینجا تر آنجا تر

بیش‌تر از بی‌جایی من جایی جا شده‌ام»

مثلن سـطر «ماه در ندارد» ازنظر وزن تکیه‌ای از ریتم «تق تق تتق تق» پیروی می‌کند و در سطر بعد «مادر ندارد مار»، ریتم بـه «تق تق تتق تق تق» تبـدیل می‌شـــود که می‌بینیم عینهو تکرار شده اما اگر بخواهیم ازنظر وزن عروضی شعر را تقطیع کنیم، سـطر «ماه در ندارد» بر وزن «فاعلن فعولن» و سـطر «مادر ندارد مار» بر وزن «مسـتفعلن فاعل» اسـت؛ یعنی شـعر ازلحاظ تقطیع عروضـی جواب نمی‌دهد و وزن عروضـــی‌اش عینهو تکرار نمی‌شـــود درحالی‌که از وزن تکیه‌ای برخوردار اســـت، می‌خواهم بگویم که اگر موزیک متنی یا لحن به‌درسـتی در شـعر آزاد به اجرا دربیاید به‌طور تقریبی از وزن تکیـه‌ای برخوردار خواهد شـــد، درحالی‌که محال اســـت وزن عروضـــی‌اش تکرار شـــود و این نشـــان می‌دهد که شـــعر آزاد ریتم محور اســـت و اگر شـــاعر از مهارت لازم برخوردار باشـــد می‌تواند از ارکســـتر کلمات، سمفونی خلاقی به دست دهد.

متأسـفانه شاعران ایرانی درکی از سمفونی متنی ندارند و بر موزیک و پتانسـیل کلماتشـان اشراف ندارند و اگر یکی از سـطرهایشـان با موزیک آغاز شود همان را در بقیه سطرها تکرار می‌کنند یعنی با تکرار و ایســـتایی، هارمونی ایســـتا می‌ســـازنـد نه با حرکت موســـیقایی و رفتاری دینامیک و پیش‌رونده با آوای کلمات. مثلن اگر در ســـطری از وزن تکیه‌ای تق تق تتق استفاده کنند در سطر بعدی هم عین آن تکرار می‌شـود یا اگر در سـطری مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل آورده شــد، ســطر بعدی نیز باید بر وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل باشــد و توجهی به آن دســته از ارکان عروضــی که باهم همســـایه‌اند ندارند یعنی شـــعر فارســـی دچار فقدان موزیک و سمفونی‌ست و نمی‌دانند تکنیک‌هایی وجود دارد که در آن‌ها با ترکیب وزن هجایی و تکیه‌ای و عروضـــی می‌توان به یک لحن و موزیک متفاوت رسید و اصلن همین حرکت موزیکال اســت که کلمات را به ســمت ســمفونی سوق می‌دهد.

به‌طور مثال به دو سطر اول همین شعر توجه کنید، ازلحاظ عروضـــی جواب نمی‌دهد ولی می‌بینید که شـــعر ریتمیک اســـت و شـــاعر بی‌آنکه بداند در آن از وزن تکیه‌ای تبعیت کرده‌ســـت. در دو ســـطری که مثال زدم هرچند ســـرعت ســطرها کم اســت؛ اما همچنان خوانش آن جذابیت دارد. دلیل این امر دقت لحنی شاعر بوده زیرا ذهن او کم‌کم دارد به درکی سـمفونیک می‌رسـد. اسـاسـن اغلب شاعرانی که به‌طور فعال در کالج شـعر کار کرده‌اند محال اسـت شعری بنویسند که از زبانی فاقد هارمونی و خطی تبعیت کند.

حالا سـعی می‌کنم بیشـتر به بُعد معنایی شـعر بپردازم و با توجه به تمهیدی که در ابتدای شـعر آورده شـده، پیدا کنم منظور شـــاعر از مار چیســـت. به‌واقع مار در این شـــعر حضـــوری اســـتعاری دارد. در ادامه شـــاعر مورچه را در زمسـتان آورده اسـت که رفتاری غیرمتعارف اسـت. واژه‌ی «خزان» در شعر ایهام دارد؛ زیرا علاوه بر اشاره‌ای که به نام خود شـاعر می‌کند، به فصل پاییز نیز اشاره دارد. در این‌جا شـاعر «خزان» را به شـکلی نمایش داده اسـت که ایجاد فضـایی دو بعدی کرده است؛ بنابراین چند واژگانی در این سـطر اتفاق افتاده و این‌گونه شـعر نویسـشـی چند تأویلی دارد. تمام واژگان در این اپیزود خصلت تبدیلی پیداکرده‌اند. مثلن «خزان» می‌تواند پاییز و یا خود شاعر باشد. به‌طورکلی مولف اینجا برخوردی تکنیکال با اثر دارد.

"ماری در آستین داری هفت شب

که اگر خطش بزنم"

مار در این سـطر به اپیزود اول و سـطر «مادر ندارد مار» برمی‌گردد، پس مار در آسـتین داشـتن نشـانه‌ی توطئه‌ای

است؛ زیرا شاعر به‌جای مار هفت‌خط، مار هفت شب را آورده است.

"می‌کشم از خود
تا خون بچکد از ماه
با کره خوشمزه لاس
می‌زنم به لای پام که سر بخورد"

در این اپیزود از شعر موسیقی می‌شکند. ماه در اینجا نشانه‌ی واژن دختر است. «با کره» نیز دو معنی پیدا می‌کند. یکی دختر باکره و دیگری همان کره است که خاصیت چرب کردن دارد.

ارتباط‌ها در این سطرها زیاد بوده و این مسئله نشانه‌ی علاقه زبانی شاعر است، در حقیقت این ارتباط‌ها بسیار ریز هستند اما خواننده درنهایت به یک جواب می‌رسد.

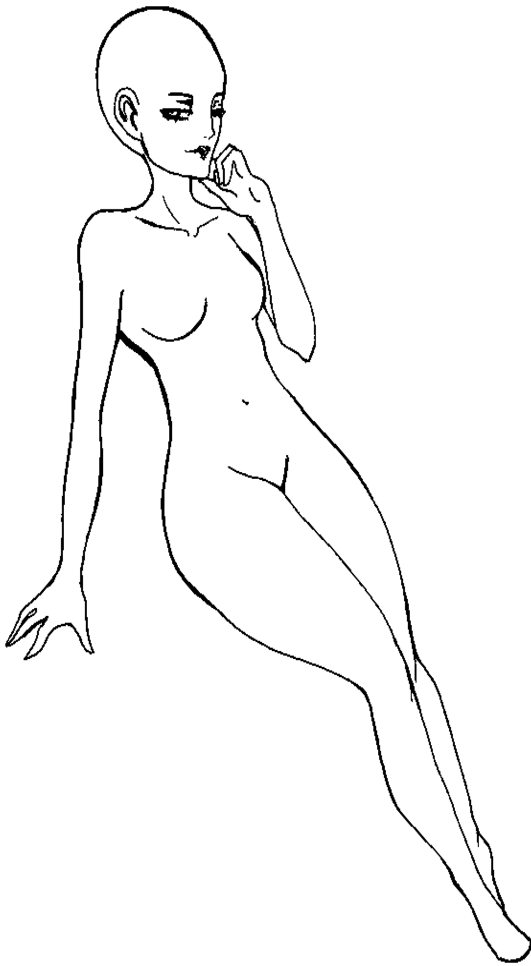
"اگر این‌که لمبر داده زیر شکم
کمی ول کند
تا جنگ دربگیرد
و خون گِل کند بین النهر
که آدم ول کند
پرده می‌دوزم
برای پنجره‌ی دست هات
که فرو شده در ماه"

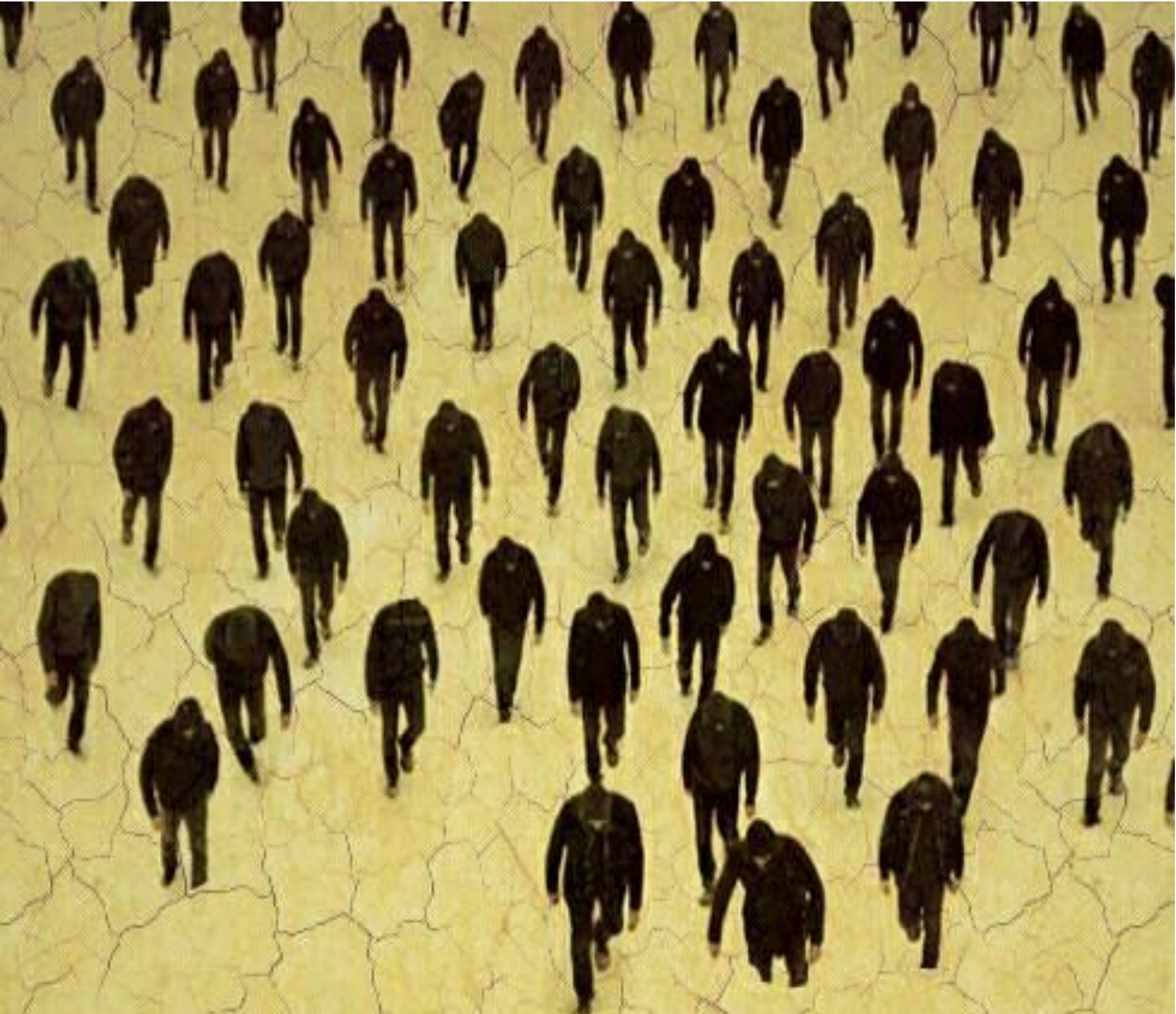
شاعر در ابتدای این اپیزود به شکمی بزرگ اشاره می‌کند و بعد قاعدگی و جاری شدن خون بین ران‌ها را پیش می‌کشد و شکاف بین انگشت‌ها نقش پنجره‌ای را پیدا می‌کند که در واژن فرورفته است.

"تا بی‌مادری کند مار
بی مارماهی مادر
چرا لب نمی‌دوزد
لبه‌های بدنم
از شرِّ این مارماهی
که تیر می‌کشد
زیر شکمم"

در ادامه می‌بینید که مار در شعر معنا پیداکرده و رُل آلت مردانه را ایفا می‌کند. منظور از سطر «چرا لب نمی‌دوزد لبه‌های بدنم» همان لبه‌های واژن است و ماه اگر استعاره‌ای از واژن باشد، در این‌جا معنای باکره گی می‌دهد.

شعر ظاهر پیچیده‌ای دارد ولی ما به‌صورت عمودی شعر را دنبال کردیم و به دلیل اجرای درست توانستیم به معنا برسیم؛ زیرا با یک متن خودبسنده مواجهیم. شعری اروتیک که ارجاع به درون‌متن دارد و تمام عناصر آن باهم در رابطه‌اند.





شب ادمین

۴

یک توضیح

از این شماره‌ی مجله‌ی «فایل شعر» تصمیم گرفتیم بخش تازه‌ای تحت عنوان «شب ادمین» را به آن اضافه کنیم. پس به سراغ مصطفا صمدی و مهدی نادری، دو تن از قدیمی‌ترین ادمین های کالج شعر رفتیم که رویکردی خودویژه نسبت به ادبیات دارند و همگی تلاش کردیم اشعارشان را از زوایای مختلف مورد تحلیل و واکاوی قرار دهیم.


شب ادمین
بررسی شعرهای
مهدی نادری

دریا

دست من رود
دل به دریایی که منم بزن
تا کوسه‌های سینه‌ام خودکشی
و جاکشی کنند چشم‌هام
در خنده‌هات
پرده انداختی لای من و ساحل؟!
موجی شده‌ام که بیایم
دست از این پرده بردار
این پرده بکارت نمی‌آید!
برای منی که قبول‌تر از زیباییِ توام
مردی که تو باشی
و حتا زنی که زاییده ام ازت از از
زایش/گاه توام
و پستان‌هات... هات!
دهانم
نم
و بوسه‌هات هنوز
جا بده با/رانم ببارانم

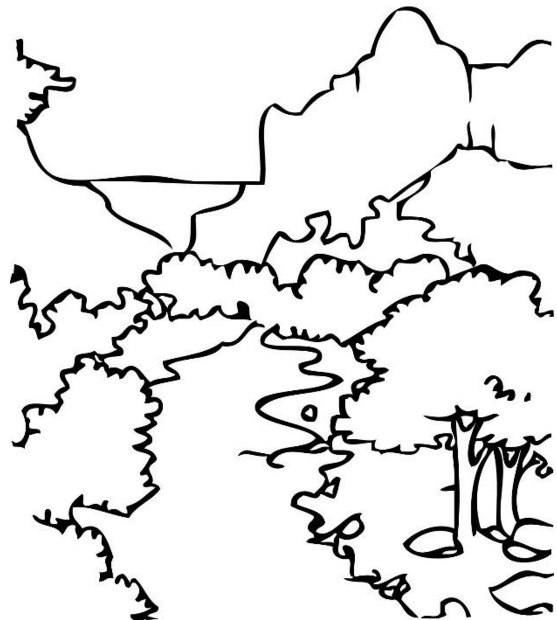


قاب عکس

مثل تلفن که زنگ نمی‌خورد هرگز
کش آمده‌ام روی صندلی
مثل کلاهِ "آ"
و چشم‌هایم که نمی‌گیرند قرار
دو دو می‌کنند
توی گورهایی که روی دیوار
لب کنده‌ام از خنده
به‌سوی کدام می‌روند پلک‌هام
که اتاقم
خودش را از در انداخته بیرون
و بااینکه نه پنجره دارد نه آفتاب
از هر طرف می‌رسد به نور
مشامم سگی‌ست
که می‌دود سوی قرمه سبزی
حتی پیتزای نیم‌پزی که توی اجاق
سقف ندارد اتاق
جای پا باریده گل‌های قالیچه بازکرده‌اند غنچه
و دست انداخته ماه را جای ساعت دیواری
اثرانگشت مجرمی روی کتاب
مرا شریک کرده حتی به جرم تنهایی
خانه پر از وای است وای
به هر طرف که می‌روم
اطرافِ من است و این‌همه مردم
در استعمارِ دو مردمک گیرکرده‌اند
پرده را می‌زنم کنار
پلک را
چه بوسه‌هایی!
کش آمده‌ام مثل لب
رفته‌ام توی گوری که کنده‌اند بر دیوار
خانه را بیرون کنید!

پارک

از سطر بعدی هم شروع نمی‌شود این شعر
خودکارم پا ندارد
باید که در فکر دیگری
به دیگری فکر کنم
اینکه دیگری می‌آید پشت فکر
بازیِ زبانی‌ست
من که در فکرِ دیگری هستم
روی نیمکت پارکی
رئیسم را قال گذاشته‌ام در پارکینگ
که فکر کنم به خیانت
و با هم به سطر بعدی برسیم
در پارک
یا پارکینگ
به سطری که هرگز شروع
حتی نمی‌شود



خواب

جان داده‌ام لای
ریخته‌ام در دره
دارم تلوتلو تو نَوَردی می‌کنم شاید
باید که لیس
تا لیز بروم پایین
پایین‌تر
و لب بزنم به درخت سیب
تا کال نماند کبودی
این پتو هم که بدجور رفته از رو
برای منی که جای آ
آیدا داد می‌زند بر تخت
خوش‌آمدی عزیزم
هیچ شانه‌ای دیگر مُجابم نمی‌کند
پس صعود می‌کنم پایین
پایین‌تر
روی دو آتش‌فشانت
پس چرا فوران منم؟
که ریخته‌ام در دره
هرمز
حتی هرمز که آن‌همه دعوا دارد
ندارد تنگه به این باریکی
تاریکی
دمِ صبح است
یا که دارد
سوتین باز می‌کند پلک‌هام؟

خودکشی

ویل است چاه
راه داده دربه‌دری
و می‌روم   رفته‌ست
به سمتی که سو ندارد
با خیابانی   در چمدان
و زنی
که چکه کرد از ماه و دارد به چاه
مثل صیادی که گم‌کرده تور
نمی‌رسد
یا حتی نمی‌رسد
سنگ روی سنگ
بند آمده دیگر
"چرا به راه نمی‌شوی لعنتی؟!"
که لنگ لنگ
کش رفته‌ام تا لولا
تا لبه از بیابان بزنم بالا
و آمده باشم در به در
تا پشت این در
زیر پنکه‌ای برقصم
که دارد بعدی‌ام را چال
در بعدن   که جا دارد هنوز
حتی در
که بر پاشنه در به دری نمی
دارد به فردا می‌دهد خواب
تق‌تق
تتق‌تق!



حجله

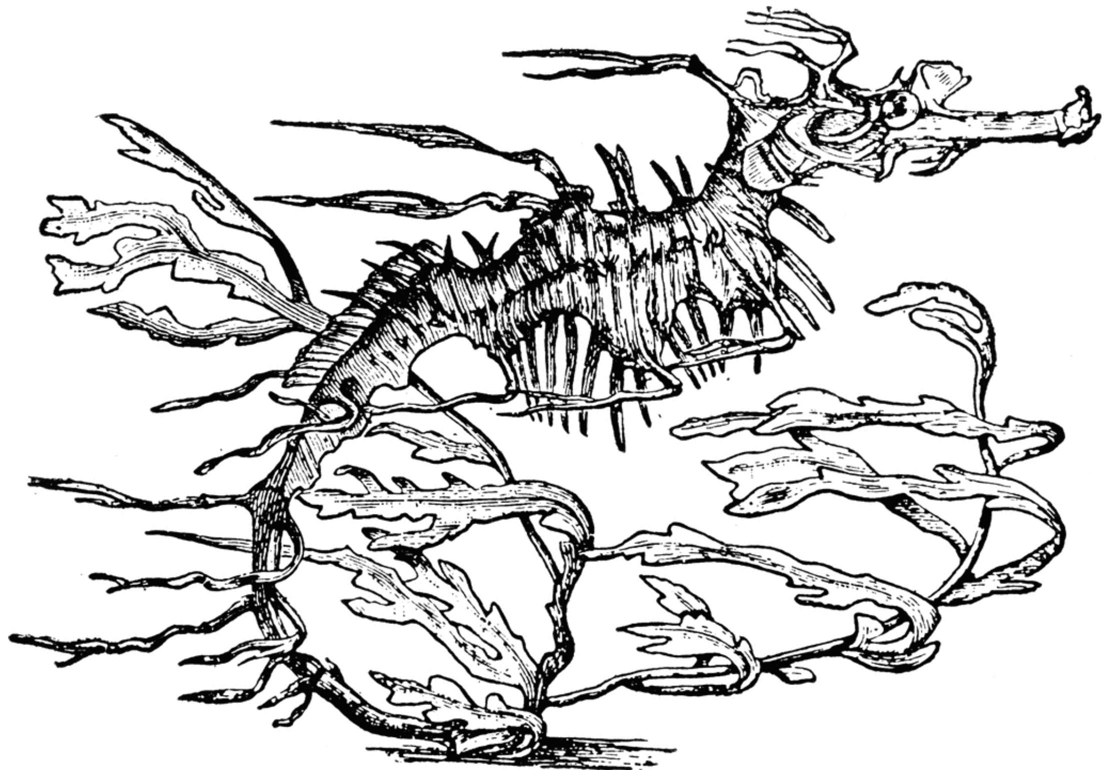
هنوز زنده‌ام
و این حجله برای من نیست
که چراغانی‌ست
یکی پس از دیگری
نمی‌آیند دری که نیست باز کنند
پدر که پیرتر از پدربزرگ
و مادر که لابه‌لای زمستان لالایی
حتی خواهرانم
همه مثل نخل‌هایی سربالا
کافی نبودند
که جنگ تمام کند ما را
قدبلند نبودم که موشک شکار کنم
تا مثل عقاب شکار نکند خانه
ایستاده روی سیبل بودم که پرواز می‌کرد
و چند نفر نخل
برای جوجه‌هاش برد
این حجله بر خرابه
سرابی از من نیست
برای آزادی‌ست
که چراغانی‌ست

آدم دیگر

من که دست داده‌ام به از دست می
می‌دوم در به در
سمت همین سطر
و دست و پایی که برداشته‌ام از خانه
می‌برم زیر خودکار
می‌چینم لای کلمات که آدم بسازم
یکی بهتر از تو
که شنا کند بیرونِ صفحه
لباس‌هام را بپوشد
و باز در به در شود
سطرها را آدم کند
یکی بهتر از تو
که در آینه نیستی دیگر

آنوشکا

در کنیسه تکیه داد به شنبه
نیل از ریملش رفت پایین
چشم‌هاش هیتلر داشت
بیا برگردیم آنوشکا!
تلموت می‌دود زیر انگشت‌هات
موسی هم که نداشت این تورات
کمی از من هنوز منتظر است
که سرزمین موعود را پشت در بگذاریم
و مانده‌ی اورشلیم را زیر تخت چال کنیم
کرده بودیم!
ابلیس مهربانی شده بودم لای پستان‌هاش
موسی نیامد با عصا
کنیسه را نیل برد



متأسفانه درد را خیلی‌ها می‌دانند!

گفتگویی با «مهدی نادری»

یاشار امانی



مهدی نادری ۲۴ ساله، ساکن کرج و متولد اهواز هستم. تحصیلاتم مهندسیِ عمران است و حدود هفت سالی می‌شود که در زمینه‌ی شعر آزاد فعالیت می‌کنم.

درود مهدی جان، بی‌هیچ مقدمه‌ای سؤال‌هایم را مطرح می‌کنم. قبل از هر چیز می‌خواهم کمی از خانواده‌ی کالجی و رابطه‌ای که با اعضای این خانواده دارید برای ما بگویید؟

اول از همه باید بگویم که به نکته‌ی خوبی اشاره کردید، ما در شورای مرکزیِ کالج شعر پیش از این‌که همکار باشیم، رابطه‌ای دوستانه، صمیمانه و به‌نوعی خانوادگی با اعضا داریم. به‌موازات همکاری و انجام وظایف اختصاصی برای پیشبرد تریبون‌های کالج اعم از مجله، وب‌سایت، تلگرام و... با یکدیگر به‌صورت شبانه‌روزی در تبادل اطلاعات و آموزش متقابل هستیم؛ یعنی همیشه در فضای شعر قرار داریم. بارها اتفاق افتاده است که همدیگر را به‌شدت موردنقد قراردادیم؛ اما همگی می‌دانیم که این نقدها برای پیشرفتِ هرچه بیشتر خودمان و درنهایت کالج شعر است؛ همین برخوردها باعث می‌شود تا من از پیشرفت دوستان و همکارانم بسیار خوشحال شوم و این رابطه‌ی به دور از بغض، کینه و حسادت(برخلاف آنچه در ادبیات معاصر حاکم هست) باعث ایجاد فضایی دوستانه بین اعضای کالج شده است.

همان‌طور که می‌دانید فعالیت کالج شعر از گروهی تلگرامی آغاز شد و طی پروسه‌ی زمانی کمتر از یک سال به سیستمی متشکل از رادیو، مجله و وب‌سایت دست پیدا کرد؛ به عقیده‌ی شما چه عواملی سبب پیشرفت‌هایی چنین سریع و جریان ساز شده است؟

نُه ماه پیش کالج شعر فعالیت خود را با یک گروه تلگرامیِ بیست‌نفره آغاز کرد، اما علی عبدالرضایی، ایده و پروژه‌ی سیستمِ رایزومیِ کالج شعر را با ادمین‌ها مطرح کردند و این شروع کار بود. به نظر من یکی از علت‌های پیشرفت سونامی‌وارِ کالج و ساخت تریبون‌های مختلف، رابطه‌ی متقابلِ کالج شعر و ادمین‌های آن است. افراد بسیاری از آموزش‌های رایگانِ کالج شعر بهره می‌برند و در ازای آن در پیشرفت و نیلِ به اهداف کالج، همکاری می‌کنند. کالج شعر سازمانی مردم‌نهاد است که مطلقن بدون دریافت هزینه‌ای پیشرفت می‌کند و این پیشرفت بدین معناست که کالج شعر با گفتمان تازه‌ای تصمیم دارد فضای ادبیات معاصر را جان تازه‌ای ببخشد.

درباره‌ی ادبیاتِ «شعری» معاصرِ ایران چه نظری دارید؟ برای بهبود وضعیت فعلی چه باید کرد؟

متأسفانه درد را خیلی‌ها می‌دانند؛ اما انگار که عمدی در کار باشد؛ سکوت کرده‌اند. اگر مصاحبه‌ی تمام شاعرانِ معاصر را در سال‌های اخیر بخوانید، متوجه خواهید شد که هیچ‌کس از وضعیت حاکم بر شعر معاصر راضی نیست؛ اما درعین‌حال کسی هم برای تغییر شرایط تلاشی نمی‌کند. همه مثل پیرمرد و پیرزن‌هایی که در خانه‌ی سالمندان

نشسته‌اند، فقط به زمین و زمان غر می‌زنند و ما شاهد کُنشی برای تغییر از سوی آن‌ها نیستیم. آسان‌نویسی، سانتی‌مانتالیسمِ متنی، عدم توجه به مؤلفه‌ی قدرتمندِ زبان، عدم وجود تفکر شاعرانه و ساختار در شعر آزاد و عدم وجود بوطیقا برای شعر آزاد معاصر و بسیاری از عوامل دیگر در وضعیت نابسامان شعر معاصر دست دارند اما بدبختیِ بزرگ‌تر شعر آزاد، همان کسانی هستند که در صحبت‌هایشان بر همین مشکلات تأکید می‌کنند اما قدمی در راستای بهبود این وضعیت اسفناک برنمی‌دارند. پس مشکل اساسی ادبیات ما دقیقن همین افراد هستند که بدبختانه غالب آن‌ها را شاعران منزوی‌شده‌ی دهه هفتاد تشکیل می‌دهند. من آن‌ها را مقصر می‌دانم و برایشان حقی برای انتقاد قائل نیستم، چراکه با انزوایی خودخواسته در وضعیت موجود دست داشته‌اند. من یک کالجی هستم، یک کالجی یعنی عمل‌گرا، یعنی برخوردی شعوری با پیرامون خود داشتن، کالجی یعنی کسی که کمتر غر می‌زند و بیشتر عمل می‌کند. به‌راستی کدام‌یک از ما در تاریخ ادبیات ثبت می‌شویم؟

با توجه به این‌که شما از ادمین‌های قدیمی کالج شعر عبدالرضایی هستید و از ابتدا در پیشبرد فعالیت‌ها همکاری داشتید، فکر می‌کنید کالج و مباحث تئوریکی آن که طی مدت فعالیت‌اش توسط علی عبدالرضایی مطرح شد تا چه اندازه بر میزان سطح شعور و آگاهی‌تان در عرصه‌ی ادبیات تأثیر گذاشته است؟

همان‌طور که می‌دانید با گسترشِ کالج شعر، دایره‌ی مخاطبان ما هم افزایش پیدا کرد. ما فقط پنج هزار عضوِ یک سوپر گروهِ تلگرامی نیستیم، خیل عظیمی از مخاطبان ما در وب‌سایت، رادیو، ساوندکلود، اینستاگرام، یوتیوب و... کالج شعر را دنبال می‌کنند و باید با اطمینان بگویم که کالج در مدتِ کمتر از یک سال، در عرصه‌ی روشنگریِ ادبیات بسیار تأثیرگذار بوده است که این را می‌توان از مصاحبه‌ی شاعران معاصر با خبرگزاری‌ها فهمید زیرا که از مجله‌ی فایل شعر که برای بوطیقانویسی تلاش می‌کند؛ در صحبت‌هایشان تأثیر گرفته و شعرهایشان را با مؤلفه‌های کالجی هماهنگ می‌کنند. البته ناگفته نماند که با بی‌شرمیِ تمام و کمال، ذکرِ منبع نمی‌کنند و تنها نشخوارکنندگان هستند.

با توجه به این‌که قرار است مدتی طولانی از کالج شعر دور باشید و نمی‌توانید فعالیت‌ها را دنبال کنید؛ آیا امکان دارد که دوباره به کالج برگردید و فعالیت‌های سابق را دنبال کنید؟

البته! در این مورد شک نکنید! هرکسی ممکن است در شرایطی ناخواسته قرار بگیرد که مدتی از معشوق خود دور باشد. کالج شعر، خانه و خانواده‌ی من است. با بزرگ‌تر شدن کالج، من هم بزرگ شده‌ام، با حواشی‌اش به جنگ رفتم، برای پیشرفت‌هایش کلاه از سر برداشتم و به احترامش ایستادم. مگر می‌شود آدم به تاریخ خود خیانت کند؟! پس شک نکنید که بعد از اتمام این شرایط باقدرت برمی‌گردم و وظایف و کارهایم را با عشق بیشتر انجام خواهم داد.

چه نظری در مورد شعر و نقدهایتان دارید؟ با توجه به این‌که هم‌زمان هردو را دنبال می‌کنید، به عقیده‌ی خود در کدام‌یک موفق‌تر عمل کرده‌اید؟

خب من نمی توانم در مورد شعرها و نقدهای خودم قضاوت کنم؛ اما هیچ‌وقت نخواسته‌ام یکی را بر آن دیگری ترجیح دهم. واقعن چه دلیلی وجود دارد که شعر را به‌نقد یا برعکس ترجیح دهم؟! شعر کشف است و نقد، کشفِ کشف! و آن‌قدر جاه‌طلب هستم که از لذت هیچ‌کدام پرهیز نمی‌کنم.

ما چه زمانی می‌توانیم منتظر مجموعه شعر یا کتابی از مهدی نادری باشیم؟! آیا از نویسش نقدها و شعرها به دنبال انتشار مجموعه هستید؟

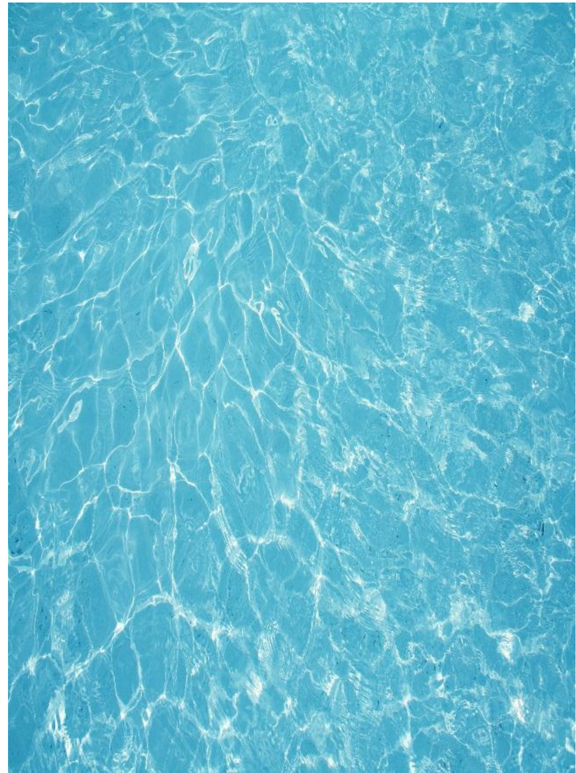
بدون شک هر شاعری می‌خواهد که کتابش را منتشر کند. شاعر باید مدام تولیدکننده باشد. به نظر من یک شاعر حرفه‌ای هرساله باید کتاب تازه تولید کند و نقد آن را به منتقدین بسپارد. اگر شاعری مدام در حال تولید نباشد

کمترین تأثیر را در فضـــای ادبی نمی‌گذارد. البته برخی از نقدهایم در کتابِ مجموعه نقدِ «این ســؤال ابدی» توســط نشــر کالج منتشر شده‌اند. این احتمال وجود دارد که بعد از اولین کتاب شعرم، مجموعه نقدهایم را نیز منتشر کنم. البته ترجیح می‌دهم تا در مورد برنامه‌ی بلندمدتم فعلن صـحبتی نکنم.



نقد شعر دریا

مریم زمانی



مهدی نادری ازجمله شـاعرانی‌ست که از زمان شروعِ کالج شـعر حضورداشته است. می‌توان گفت در اکثر شعرهای او رگه‌های اروتیســم وجود دارد و البته قدرت بســیاری در سرودن چنین شعرهایی دارد. شعر او سرشار از نشانه‌هاست که همین امر حاکی از هوش شاعرانه‌ی اوست. برای روشن کردن این امر به بررسیِ یکی از شعرهای او می‌پردازیم:

«دست من رود
دل به دریایی که منم بزن
تا کوسه‌های سینه‌ام خودکشی
و جاکشی کنند چشم‌هام
در خنده‌هات
پرده انداختی لای من و ساحل؟!
موجی شده‌ام که بیایم
دست از این پرده بردار
این پرده بکارت نمی‌آید!
برای منی که قبول‌تر از زیباییِ توام
مردی که تو باشی
و حتا زنی که زاییده‌ام ازت از از
زایش/گاه توام
و پستان‌هات... هات!
دهانم
نم
و بوسه‌هات هنوز
جا بده با/ رانم ببارانم»

عشــق‌بازی همیشه موضوع جذابی برای شاعران بوده است؛ اما کمتر شـاعر فارســی‌زبانی توانســته با شــجاعت و بدون سانسورِ خود، آن را به تصویر بکشد. در این شعر نیز شاعر این مســئله را مســتقیمن بیان نمی‌کند؛ بلکه با اســتفاده از نشانه‌ها و کلمات دو وجهی به این موتیف پرداخته است.

به نقد ســاختاری این شــعر می‌پردازم تا ارتباط بخش‌ها و قطعات آن با یکدیگر مشــخص شــود و نشانه‌ها را نیز بهتر بیابیم:

«دست من رود
دل به دریایی که منم بزن
تا کوسه‌های سینه‌ام خودکشی
و جاکشی کنند چشم‌هام
در خنده‌هات»

در این چند ســطر، راوی خود را همچون دریا و دستش را مثل رودی می‌داند که به هم متصــل شــده و از معشوقه‌اش می‌خواهد به این دریا بپیوندد.

در ســطر «تا کوســه‌های ســینه‌ام خودکشــی کنند» کوســه نشانه‌ای‌ست که احتمالن دلالت به معشوقه‌های قبلی که در قلب او هســتند؛ دارد. در ســطر «جاکشی کنند چشم‌هام/در خنده‌هات» چشــم‌های شــاعر فقط خنده‌های معشوقه‌اش را می‌بیند.

«پرده انداخته‌ای لای من و ساحل؟!
موجی شده‌ام که بیایم

دست از این پرده بردار
این پرده بکارت نمی‌آید»

در سطر اول، کلمه‌ی پرده ایهامی است که دو مفهوم را به ذهن القا می‌کند: پرده و پرده‌ی بکارت، اما در ادامه با کشف نشانه‌ها به معنای حقیقی آن پی می‌بریم. در سطرهای ابتدایی مشخص شد که شاعر خود را چون دریایی می‌داند اما منظور او از ساحل چیست؟ ساحل می‌تواند دلالتی بر آلت تناسلی او باشد و اینجا مشخص می‌شود که منظور راوی پرده‌ی بکارت بوده؛ زیرا همین پرده مانع رسیدن او به ارگاسم شده است. شاعر از سطر «موجی شده‌ام»؛ کارکرد خوبی می‌گیرد، چراکه می‌تواند هم به معنای موج دریا و هم عصبی شدن شاعر باشد؛ پس به دو صورت می‌توان پی به مصداق این سطر برد: ۱-همچون موج مخربی که می‌خواهد پرده‌ی بکارت معشوق باکره‌اش را بزند. ۲-راوی عصبی شده است و پرده‌ی بکارت او را می‌زند. در سطر «این پرده بکارت نمی‌آید» هم بکارت دو مفهوم ایجاد می‌کند: ۱-کاربرد داشتن ۲-پرده‌ی بکارت؛ اما مفهوم کلی سطر بی‌استفاده بودن پرده است.

«برای منی که قبول‌تر از زیبایی توام
مردی که تو باشی
و حتی زنی که زاییده‌ام ازت از از
زایش/گاه توام»

منی در سطر اول چند واژگانی دارد و هم می‌تواند به معنای «منی» و هم ضمیری که به شاعر برمی‌گردد باشد. راوی با هر عشق‌بازی معشوق را دوباره می‌آفریند و جان تازه‌ای به او می‌بخشد و به‌نوعی محل زایش اوست.

«و پستان‌هات... هات
دهانم
نم
و بوسه‌هات هنوز
جا بده با/ رانم ببارانم»

در سطرهای آخر با کلمه‌ی هات و باران بازی زیبایی ایجادشده است. او بوسه‌های معشوق را Hot و موجب بارش خود می‌داند. درنهایت باید بگوییم که این شعر اثری ساختمند است؛ چراکه بخش‌های مختلف آن در خدمت ساخت اصلی اثر بوده و شاعر موفق شده ارتباط آن‌ها را به‌خوبی برقرار کند.



شعرهای بی‌نقاب

سمیه ابراهیمی



برای شـاعر شـدن، تنها نوشـتن کافی نیسـت. مطالعه از الزاماتی اسـت که در حیطه‌ی ادبیات، مانند تمامی زمینه‌ها باعث می‌شـود تا فقر فکری و نظری به سمت نوعی ثروت و غنای تئوریک پیش رود. طی ده ماهی که مهدی نادری در کالج شـعر حضـورداشـته و به‌طور مداوم با دیگر ادمین‌های کالج همکاری کرده؛ از آموزش‌های شـبانه‌روزی علی عبدالرضـایی بهره برده است و آثار این تلاشِ پی‌درپی در شـعرها و نقدهای او مشـهود اسـت. او یکی از بهترین منتقدین و شاعران کالج بوده و مطمئنن اگر به همین منوال پیش رود طی مدت‌زمان کوتاهی، یکی از شاعران و منتقدان برتر معاصر خواهد شد.

نادری در نقدهایی که بر شـعرها و داسـتان‌ها می‌نویسـد، مانند دیگر منتقدین کالج از دسـتگاه‌های تئوریک مشخصی اسـتفاده می‌کند و با دلیل و برهان به موشـکافی آثار می‌پردازد.

برای روشـن‌تر شـدن دیدگاه‌هایم به‌طور مختصر به بررسی شعرهای او می‌پردازم:

شـاعری که کم می‌نویسـد اما گزیده، به‌مرور به جایگاه ویژه‌ی خود می‌رسـد. مهدی نادری را می‌توان یکی از این افراد به شـمار آورد. شعرهای او که غالبن بی‌نقاب و بدون خودسـانسـوری نوشـته‌شـده اسـت و از سـاختی منسـجم برخوردار بوده و کماکان حول موتیف مشـخصـی سـیر می‌کند. درواقع مَنشـی که در شـعرهای نادری نهفته اسـت، بین درون و محیط پیرامون، خیر و شـر در حالتی خنثی به سـر می‌برند و می‌تواند نمودِ روحیه‌ی سـرد و گاهن کسـالت‌بار وی باشد، مثل: «تلفن که زنگ نمی‌خورد هرگز/ کش آمده‌ام روی صندلی/ مثل کلاه آ»

کش آمدن روی صـندلی به دلیل ملالت، وجه عینی دارد و وجه تشـابهی که با «آ» دارد به‌خوبی نمایانگر این موضـوع است.

او با رعایت منطق شـعری و تصـویری به چینش اجزاء پرداخته و به پرفورمنس صـحیحی دسـت‌یافته که از نکات مثبت شـاعری اوسـت، به‌نحوی‌که لحن قابل قبولی حین خوانش آثارش القا می‌شود.

سـپید خوانی، مؤلفه‌ای اسـت که در بعضـی از شعرهایش حضوری پررنگ داشته و به خلاقیت مخاطب دامن می‌زند: «جان داده‌ام لای/ ریخته‌ام در دره/ دارم تلوتلو تو نوردی می‌کنم شاید/باید که لیس/ تا بروم پایین...»

همچنین از خواندن نقدهایی که بر شـعرهای سپید می‌کند؛ به سـیطره‌ی وسـیع فکری‌اش پی می‌بریم و تلاش او برای نویسش چنین نقدهایی با منشی کاملن تئوریک قابل‌تحسین است.

خنده‌ای منزوی

پویان فرمانبر



شـــعر می‌تواند جهانی دیگر را تعریف کند. می‌تواند پُلی باشـد که مرگ را به زندگی می‌رساند؛ و یا تعاریف روزمره را تغییر داده و تازگی به آن ببخشد؛ این امر میسر نمی‌شود مگر با زبان! زبانی که با آن بازی شود و معنا را دچار تعلیق کند تا ذهن مخاطب به کار بیفتد و جهان خودش را ترسیم کند.

مهدی نادری شاعری‌ست که به «زبان» اهمیت می‌دهد و به کمکِ آن تلاش می‌کند که مرگ را، تجربه کردنِ زندگی در مختصات دیگر تعریف کند. او به زندگی فکر می‌کند(چیزی که امروزه کمیاب شـــده!) و مســـتقیم لابیرنت‌های ذهنی مخاطب را در تقابل با جهان می‌لرزاند:

«پارک»

از سطر بعدی هم شروع نمی‌شود این شعر
خودکارم پا ندارد
باید که در فکر دیگری
به دیگری فکر کنم
اینکه دیگری می‌آید پشت فکر
بازیِ زبانی‌ست
من که در فکرِ دیگری هستم
روی نیمکت پارکی
رئیسم را قال گذاشته‌ام در پارکینگ
که فکر کنم به خیانت
و باهم به سطر بعدی برسیم
در پارک
یا پارکینگ
به سطری که هرگز شروع
حتا نمی‌شود

در شـعر «پارک» چیزی تمام نمی‌شود، شروع هم نمی‌شود، مثل زندگی که دایره‌ای بیش نیست. درواقع مهدی نادری با توجه به تکنیک فاصـله‌گذاری، مشخصن زندگی را بدل به نوشـته کرده است. از دیگر تجربه‌هایی که مهدی نادری در زبان کرده اسـت می‌توان به تکه‌هایی از شـعر «دریا» اشـاره کرد که با شـناخت پتانسـیل زبانیِ کلمات، فضـایی حسـی خلق کرده است:

«و پستان‌هات... هات!
دهانم
نم
و بوسه‌هات هنوز
جا بده با/رانم ببارانم»

بـه‌عنوان‌مثـال در بنـد بالا فضـــایی پورن به کمک زبان ترسیم‌شده است.

هم‌چنین نادری شـاعری‌سـت که می‌تواند از زبان به شهود خود جانی تازه ببخشد و آن را در اذهان ماندگار کند:

«حتا هرمز که آن‌همه دعوا دارد
ندارد تنگه به این باریکی»

این قسـمت از شعر «خواب»، با تنگه‌ی هرمز و واژن تنگ، شهودی خلق‌شده است که توسط زبان با یکدیگر در ارتباط

هستند. هم‌چنین او در اجرای روانِ سطرها از خودِ زبان، تصویری عینی بیرون می‌کشد:

«مثل تلفن که زنگ نمی‌خورد هرگز
کش آمده‌ام روی صندلی
مثل کلاهِ «آ»
و چشم‌هایم که نمی‌گیرند قرار»

به‌عنوان‌مثال در این قسمت از شعر «قاب عکس»، شاعر در کنار سرعتِ بالای سطرها، تصویری را شکار کرده است (کلاه «آ») که در خدمت موتیف مقید قرار داشته باشد.

بازی‌های او به اینجا ختم نشده و از زبان به هرمنوتیک می‌رسد:

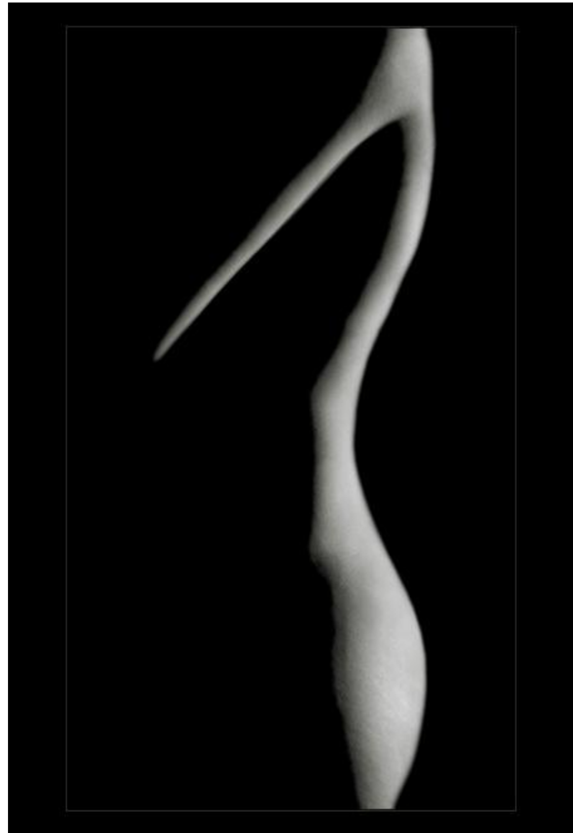
«من که دست داده‌ام به از دست می
می‌دوم دربه‌در»

مثل این دو سطر از شعر «آدم دیگر» که مهدی نادری با استفاده از آوای «می» خاصیتی تأویل‌پذیر به شعر بخشیده است. درواقع مهدی نادری شاعر زندگانی‌ست؛ این جزوه‌ی کوچک، خبری بزرگ را به ما می‌دهد که شاعری زندگی‌خواه آمده است تا بساط مبلغان مرگ را به هم بریزد! مهدی نادری به چیزی می‌اندیشد که یا وجود ندارد و یا آن‌قدر نزدیک است که برای مردم مشهود نیست. او مدام پیِ راه‌های مختلف زبانی‌ست بلکه زندگی را نجات دهد و تولید معنا کند. چنین شاعری فقط می‌خندد و امر بازی را مهم تلقی می‌کند. او به مردمی می‌خندد که در دایره‌ی بی‌ارزش خود به دور هیچ می‌چرخند. مردم عصبانی می‌شوند، خودکشی می‌کنند و یک شاعرِ ژنی مثل مهدی نادری تنها به این مردم می خندد! جامعه، افراد احمق می‌خواهد نه انسانی متفکر که زندگی را بلد است و به دنبال معنای زندگیِ خود می‌گردد. درواقع این جزوه نشان می‌دهد که مهدی نادری خنده‌کنان با انبوهی از احمق‌ها آماده‌ی نبرد است.



شعر، آینه‌ی زندگی

محمد مروج



شـــعر مهم‌ترین، مؤثرترین و پیچیده‌ترین راه برای بیان و انتقال احسـاسـات از ذهنی به ذهن دیگر اسـت. باگذشـت سـالیان دراز از تولد اولین شعر مکتوب و گذر از سده‌های مختلف، این مولود حسـاس به دسـت ما رسیده است. طی این سـال‌ها، همیشـه فضـای درونی و بیرونی شعر متأثر از اتفاقات و رویدادهای اجتماعی، فرهنگی، سـیاسی و... بوده است؛ مثلن در زمان وقوع انقلاب مشروطه و سال‌های پس از آن، به دلیل اتمســفر حاکم بر جامعه‌ی آن روز ایران، موتیف اکثر شعرها به سمت آزادی و آزادی‌خواهی می‌رود؛ چون شعر باید آینه‌ی تمام‌نمای زندگی مردم باشد.

اکنون ما در عصـر پست‌مدرن، پیشرفت سرسام‌آور علوم و دنیای فن‌آوری و اطلاعات هسـتیم، بنابراین شـعر آوانگاردِ امروزی نیز باید همگام و هم‌سو با این تغییرات و جهش‌ها، نو شود تا بتواند رسالت اصلی‌اش را که فکرسازی و شعور آفرینی اسـت، به انجام رساند. این بدان معناست که امروزه به شعری آوانگارد می‌گوییم که هم ظاهر(فرم استراکچر) و هم درونش(ســمنتیک اســتراکچر) تازه و نو باشــد. این تمهیدی‌ست برای پرداختن به شعر یکی از اعضای کالج که از ابتدای تأسـیس آن، همراه و هم‌فکر ماسـت و سعی دارد دید و نگاه خود را هم‌زمان و هم‌راسـتا با گسترش فیزیکی و تئوریک کالج، تغییر دهد تا بتواند در این جنبش عظیم و بی‌سابقه(نه کم‌سابقه) نقشی داشته باشد.

معیار من در این نقد، هفت شــعری اســت که در یک مجموعه از مهدی نادری گردآوری‌شــده و به‌مثابه‌ی یک کتاب شعر به بررسی آن خواهم پرداخت.

این نقد شـامل دو بخش اسـت. در بخش اول به یکی از مؤلفه‌های تئوریکِ شعرِ سپیدِ امروزی به نام قافیه‌ی درونی و اســتفاده‌ی مهدی نادری از این تکنیک در شــعرهایش می‌پردازم و در بخش دوم با توجه به فضـا و محتوای کلی این شـعرها، خواهیم دید که آیا او در بیان و انتقال مفاهیم، دغدغه‌های ذهنی و مسـئولیت‌های شـاعرانه‌اش موفق عمل کرده است یا خیر.

«قافیه‌ی درونی»

ریتم و آهنگِ آوایی یکی از عوامل مهم در علاقه‌ی مخاطب به شعر است. مخاطب عام دوست دارد هنگام خوانش یک متن، ریتم و لحن آن را پیدا کند تا وقتی برای خود و یا دیگران شــعر می‌خواند؛ آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهد. به همین خاطر شـاعران کلاسـیک، قالب‌هایی تعیین کردند تا در آن‌هـا بـا اســتفـاده از واژه‌هایی که در یک یا چند حرف(قافیه) و یا تمام حروف(ردیف) باهم مشـترک‌اند، به سـروده‌هایشـان ریتم دهند؛ مثلن در غزل، بیت اول با تمام مصـرع‌های زوج هم‌قافیه اسـت؛ اما با نوآوری‌های نیما در شکستن مصرع‌ها، قافیه جایگاه اصلی خود را که در انتهای مصـرع بود، از دسـت داد. پس شاعران نوگرا باید به دنبالِ راهکاری می‌گشـتند تا بتوانند در هیئتی جدید از پتانسـیلِ

قافیه برای ایجاد هارمونی در متن بهره بگیرند. این شکل جدید، قافیه‌ی درونی نام دارد که سعی می‌کنم در ادامه با تشریح چند نمونه از قافیه‌های درونی در شعرهای مهدی نادری و ذکر مثال، مفهوم آن را نشان دهم.

قافیه‌ی درونی انواعی دارد که به بعضی از آن‌ها اشاره می‌کنم:

۱) استفاده از واژه‌هایی که حروف انتهاییِ مشترکی دارند و در قسمت‌های مختلف متن پراکنده شده‌اند تا نقش زنگ را ایفا کنند. در قالب‌های کلاسیک، این زنگ در انتهای ابیات قرار می‌گیرد ولی در شعر سپید مکان مشخصی ندارد و شاعر با توجه به هوش و ذکاوت خود آن‌ها را به کار می‌بندد تا شعر لحن پیداکرده، سطرها دارای ریتم و هارمونی شوند. درواقع شاعر ملودی گردانی می‌کند. مثلن:

« پستان‌هات... هات
دهانم
نم
و بوسه‌هات هنوز
جا بده با/رانم ببارانم»
(دریا)

قافیه‌ی درونی:
«پستان‌هات–هات–بوسه‌هات» و «دهانم–نم–بارانم–ببارانم»

«و چشم‌هایم که نمی‌گیرند قرار
دودو می‌کنند
توی گورهایی که روی دیوار
لب کنده‌ام از خنده
به‌سوی کدام می‌روند پلک‌هام»
(قاب عکس)

قافیه‌ی درونی:
«قرار–دیوار» و «کدام–پلک‌هام»

«حتا هرمز که آن‌همه دعوا دارد
ندارد تنگه به این باریکی
تاریکی»
(خواب)

قافیه‌ی درونی:
«دارد–ندارد» و «باریکی–تاریکی»

۲) بعضی واژه‌ها هستند که در چند حرف مشترک‌اند(این اشتراک در حروف آخر کلمات نیست) و از لحاظ آوایی و لحن بیان ممکن است شبیه هم ادا شوند. این موارد نیز شعر را ریتمیک و آهنگین می‌کنند؛ پس می‌توانند به‌نوعی قافیه‌ی درونی محسوب شوند. مثلن:

«روی نیمکت پارکی
رئیسم را قال گذاشته‌ام در پارکینگ
که فکر کنم به خیانت
و باهم به سطر بعدی برسیم
در پارک
یا پارکینگ»
(پارک)

قافیه‌ی درونی:
«پارکی–پارکینگ–پارک»

«باید که لیس
تا لیز بروم پایین
پایین‌تر
و لب بزنم به درخت سیب»
(خواب)

قافیه‌ی درونی:
«لیس–لیز–سیب» در حرف «ی» مشترک هستند و شبیه به هم خوانده می‌شوند.

«سنگ روی سنگ
بندآمده دیگر
چرا به راه نمی‌شوی لعنتی؟!
که لنگ لنگ«
(خودکشی)

واژه‌های «سنگ–بند–لنگ» قافیه‌ی درونی نوع دوم هستند.

۳) در شــعر ســپیدِ پیشــرو و آوانگارد، لحن و پرفورمنس بســیار اهمیت دارد پس شــاعر باید بتواند با در نظر گرفتن الگوریتم هجایی، از ایجاد ســکته یا تشــدید جلوگیری کند. (سکته: وقتی چند هجای بلند و کشیده پشت سرهم بیایند. تشــدید: وقتی چند هجای کوتاه به دنبال هم در یک ســطر قرار گیرنـد.) به همین علت، مؤلف می تواند با توجه به موتیف مقید، و یا آزاد متن خود از هجاهای مختلف استفاده کند مثلن اگر درون‌مایه، حماسی یا صحنه‌ای اروتیک است؛ می‌تواند با چند هجای کوتاه در ســطر، این احســاس را به مخاطب منتقل کند. یا اگر موضــوع شــعر درباره‌ی مرگ یا ملال زندگی روزمره است، آوردن چند هجای بلند و کشیده می‌تواند به‌خوبی القاکننده‌ی حس رخوت و بی‌حوصــلگی راوی بـاشـــد. پس یکی دیگر از راه های ایجاد زنگ و هارمونی در شعر سپید، الگوریتم هجایی‌ست که به مدیریت لحن توســط شاعر کمک می‌کند. حال به چند مثال در شعر مهدی نادری اشاره می‌کنم.

در شــعر «دریا» که تمی عاشــقانه دارد، نادری در چند سطر از هجاهای بلند و کشیده استفاده کرده است:

دست از این پرده بردار (دسْ/تزْ/این/پرْ/دِ/برْ/دار)

«و پستان‌هات...هات» (و/پِس/تانْ/هاتْ/هاتْ)

«جا بده با/رانم ببارانم» (جا/بِ/دِ/با/را/نمْ/ب/با/را/نمْ)

شعر «خواب» که حال و هوای سورئالی دارد، بازهم کاربرد هجاهای بلند مشهود است:

«آیدا داد می‌زند بر تخت» (آیْ/دا/دادْ/می/ز/ندْ/برْ/تخت)

«سوتین باز می‌کند پلک‌هام »

(سو/تی/ینْ/بازْ/می/کُ/ندْ/پلکْ/هامْ)

شعر «خودکشی»:

«ویل است چاه» (وِیْ/لسْتْ/چاهْ/)

«تا پشت این در» (تا/پُشْ/تِ/اینْ/درْ)

«که دارد بعدی‌ام را چال» (کِ/دا/ردْ/بعْ/دی/یمْ/را)

۴) یکی دیگر از انواع قافیه‌ی درونی که باعث ایجاد لحن و ریتم در شــعر می‌شــود، واج‌آرایی اســت؛ یعنی تکرار یک صــامت یا مصــوت در یک یا چند ســطر. قبل از پیدایش کلمات، این اصـــوات و آواها بودند که وظیفه ی انتقال مفـاهیم را بر عهده داشـــتند؛ یعنی هر واژه با توجه به خواســتگاه و ویژگی‌های آوایی‌اش ســاخته‌شــده اســت. به‌عنوان‌مثال تلفظ صـامت «خ» با نوعی احساس ناخوشایند و نامطلوب همراه اسـت؛ پس اکثر واژه‌هایی که این صامت در آن‌هـا وجود دارد ازلحـاظ معنـایی معمولن کلمـاتی آزاردهنده هســتند مثل زخم، خون، مازوخیســت، خنجر، تخریب و... بنابراین واج‌آرایی به‌طور غیرمستقیم و از طریق ایجاد آوا در ســطرهای شــعری، ایجاد زنگ می‌کند پس می‌تواند نوعی قافیه‌ی درونی محسوب شود.

چند مثال در شعرهای مهدی نادری:

شعر «دریا»:

«و حتا زنی که زاییده‌ام ازت از از
زایش/گاه توام»

(تکرار حرف «ز»)

شعر «قاب عکس»:

«که می‌دود سوی قرمه‌سبزی
حتا پیتزای نیم‌پزی که توی اجاق
سقف ندارد اتاق
جای پا باریده گل‌های قالیچه بازکرده‌اند غنچه»

(صــامت‌های «ق»، «گ» و «غ» که محل تلفظ‌شــان در دهان نزدیک به هم است.)

شعر «خودکشی»:
«که دارد بعدی‌ام را چال
در بعدن که جا دارد هنوز
حتا در
که بر پاشنه دربه‌دری نمی
دارد به فردا می‌دهد خواب»
(تکرار حرف «د»)

شعر «حجله»:
پدر که پیرتر از پدربزرگ
(تکرار صامت «پ»)

با توجه به توضیحات بالا، دیدیم قافیه‌ی درونی انواع مختلفی دارد و لزومن در اشتراک یک یا چند صامت و مصوت بین چند واژه نیست بلکه هر چیزی که مربوط به لحن و هارمونی شعر است، می‌تواند قافیه‌ی درونی محسوب شود. این‌ها مباحثی هستند که فقط و فقط در کالج شعر مطرح می‌شوند و شما هرگز نمی‌توانید آن‌ها را در هیچ کتاب و یا مقاله یا مدیای ادبی ایرانی پیدا کنید. می‌توانید در گوگل این کلیدواژه را سرچ کنید تا ببینید تنها تعریف موجود برای آن، قافیه‌هایی هستند که در میانه‌ی مصرع می‌آیند و به آن‌ها قافیه‌ی میانی یا درونی می‌گویند. این تعریف فقط برای قالب‌های کلاسیک است و برای شعر سپید هیچ‌گونه بوطیقایی برای قافیه‌ی درونی نمی‌یابید! علت چیست؟! چون هیچ‌کس یاد نگرفته تا فکر کند و همه تنها به ذکر طوطی‌وار تعاریف قدیمی و کهن اکتفا می‌کنند چون فکر پردازی زحمت دارد. برای همین، کالج شعر تأسیس شد و فلسفه‌ی کالجیسم، یک مکتب جدید و کاملن آوانگارد است که در پی شکستن تمام ساختارهای پوسیده و زنگارگرفته‌ی ادبیات و تدوین یک راهبرد اساسی و علمی برای خروج از این منجلاب متعفن است؛ بنابراین در آن، جوانان فعال و جویای نامی مثل مهدی نادری شروع به رشد و فعالیت کردند تا آینده‌ی ادبیات ایران بیش از این تیره و مات نشود.

حال به بررسی دنیای درونی شعر مهدی نادری می‌پردازیم. او از ابتدا با کالج همراه بود و سعی کرد در شعرهایش از نکات آموزشی و تکنیک‌های مطرح‌شده در سخنرانی‌های علی عبدالرضایی استفاده کند. واکاوی شعر او نشان می‌دهد استفاده از مؤلفه‌های ادبی را به‌خوبی یاد گرفته و می‌داند کجای متن‌اش از آن‌ها بهره گیرد.

«چند واژگانی»:
«–پرده انداختی لای من و ساحل؟!
موجی شده‌ام که بیایم
–این پرده بکارت نمی‌آید»
در دو مثال بالا از شعر «دریا»، پرده، موجی و بکارت چندمعنا دارند.

«تصویرهای ابژکتیو»:
«کش آمده‌ام مثل لب» (قاب عکس)

«کش آمده‌ام روی صندلی
مثل کلاه «آ» »(قاب عکس)

«پس صعود می‌کنم پایین
پایین‌تر
روی دو آتش‌فشانت »(خواب)

«فاصله گذاری»:
«سنگ روی سنگ
بندآمده دیگر
«چرا به راه نمی‌شوی لعنتی؟!»

«برهم زدن قاعده‌ی معنایی»:
–و جاکشی کنند چشم‌هام (دریا)
–در استعمار دو مردمک گیرکرده‌اند (قاب عکس)

–سوتین باز می‌کند پلک‌هام؟ (خواب)

ولی این به‌تنهایی برای خلق شعری درخشان کافی نیست. اگر بخواهیم ساختار معنایی این شعرها را بررسی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که نادری از کلافگی و سردرگمی رنج می‌برد و این سرگردانی را وارد فضای شعرهایش کرده است. انباشتن شعر از نشانه‌ها و نوشتن سطرهای زیبایی مثل «من که دست داده‌ام به از دست می» یا «حتا خواهرانم، همه مثل نخل‌هایی سربالا، کافی نبودند که جنگ تمام کند ما را» و یا «ویل است چاه، راه داده دربه‌دری» فقط ظاهر متن را زیبا کرده و اگر از دید یک ساختارگرای جزئی‌نگر متن را شکسته و اجزای آن را خردکنیم، می‌بینیم چیزی از شعر باقی نمی‌ماند. او در اکثر کارهایش کلی‌گویی می‌کند؛ به همین دلیل در انتقال مفهومی که در ذهن می‌پروراند، ناکام است. درواقع شعر او مصنوعی‌ست. در شعر «دریا» که موتیف مقید آن توصیف یک صحنه‌ی عاشقانه است، ابتدا خنده‌های معشوق، سپس پستان‌ها و بعد بوسه‌هایش را شرح می‌دهد. در ابتدا راوی از پرده‌ی حائل بین او و ساحل، گلایه دارد که این می‌تواند تأویل سیاسی هم داشته باشد. او خود را مثل دریا، بزرگ و بخشنده می‌داند و می‌خواهد مثل یک موج، موجی شده و تن ساحل را در آغوش بگیرد ولی ناگهان پرده‌ای(هم به معنای ابژکتیو یعنی پرده‌ی بکارت معشوق و هم‌معنی سوبژکتیو یعنی موانعی که قدرت‌ها بین انسان‌ها قرار می‌دهند تا طبقه‌بندی و رؤیت پذیری‌شان را آسان‌تر کنند) این هم‌آغوشی را به هم می‌ریزد. او در این چند سطر ابتدایی، شعر خوبی سروده و از نشانه‌ها به‌خوبی کار کشیده است ولی در ادامه، افول شعر آغاز می‌شود؛ او سعی دارد از تکنیک اندروژنی استفاده کند(راوی ابتدا مرد است ولی در سطر «مردی که تو باشی» این تصور را برهم می‌زند) و با آوردن حرف «از» و بازی با آن، سرگردانی‌اش را نشان دهد و بگوید راوی_شاعر نمی‌داند «از» کِیْ و کجا باید شروع کند. بعد با توصیف پستان‌ها و بوسه‌های معشوقش، مخاطب را با خود همراه می‌کند و در انتها می‌خواهد ببارد!(هم اشاره به ارضا شدن بعد از سکس و هم بخشندگی راوی). مهدی نادری می‌توانست همان آغاز درخشان را ادامه دهد و مثلن ردّ تأویلِ سیاسی را گرفته و با شرح صحنه‌ای ساده یا تصویری معمولی، به مخاطب یا منتقد این امکان را بدهد تا یک نتیجه‌گیری معقول داشته باشند.

همین اتفاق در شعر «خواب» هم می‌افتد. موتیف مقید در همان دو سطر ابتدایی لو می‌رود: «جان داده‌ام لای، ریخته‌ام در دره». راوی بین خیال و واقعیت دچار توهم شده و ظاهرن کاری سخت و طاقت‌فرسا را تا حدّ جان دادن به انجام رسانده(این کار می‌تواند سکس، آفرینش هنری و... باشد) و اکنون در رخوت و نوعی سرخوشی فرورفته است. بعد خیال یک معاشقه در ذهنش مجسم می‌شود. از بالا لیس می‌زند، لیز می‌خورد، به پایین صعود می‌کند و ناگهان درمی‌یابد که فرصتش تمام شده و صبح از راه رسیده است. راوی نمی تواند تشخیص دهد این جریانات واقعن رخ‌داده‌اند یا آن‌ها را در خواب‌دیده، پس شعر می‌تواند سورئال باشد. مخاطب عادی از خواندن سطرهای «هیچ شانه‌ای مجابم نمی‌کند»، «حتا هرمز که آن‌همه دعوا دارد، ندارد تنگه به این باریکی»، «دم‌صبح است، با که دارد، سوتین باز می‌کند پلک‌هام؟» لذت می‌برد، اما آیا این ترفندها می‌تواند یک مخاطب باهوش یا منتقد حرفه‌ای را فریب دهد؟ وظیفه‌ی یک منتقد، تأویل نشانه‌ها و ربط دادنشان به یکدیگر و بیان روایتی است که از دل متن بیرون می‌کِشد. اگر مهدی نادری در «خواب» قصد داشته مرز خیال و واقعیتی را که در آن به سر می‌برد نشان دهد، می‌توانست بیشتر از عناصر توهم‌زا و مه‌گرفته استفاده کند. کلمات بریده‌بریده، واژه‌های نیمه‌تمام و نامفهوم، تصاویر شیزوفرنیک و... تمهیداتی هستند که به فضای درون شعر توهم می‌بخشند. مثلن می‌توانست بعد از توصیف اندام آیدا، ناگهان یک حیوان را در آغوش خود ببیند یا هنگام سکس، خود را لخت میان انبوه جمعیت تصور کند. حالتی که در این شعر وجود دارد، عادی‌ست و ممکن است هر شبه در خلسه‌ی قبل از خواب برای همه اتفاق افتاده باشد. پس بهتر است در خلق هنر به نکاتی اشاره‌کنیم که برای



مخاطب تازگی داشته باشد تا بتوانیم شعور و درک جدیدی از مفاهیم تعریف کنیم. بنابراین از نظر من بهتر است مهدی نادری در سرودن شعر تجدیدنظر کرده، بیشتر فکر کند و با ایده گرفتن از صحنه‌های عادی و روزمره، شعرهای کوتاه‌تری بنویسد تا بتواند متن‌اش را مدیریت کند؛ به ادیت و بازنویسی اهمیت بیشتری دهد تا بتواند شعر درخشان‌تری منتشر کند. در کنار شخصیت نادریِ شاعر، نادریِ منتقد نیز حضور دارد. او که به‌خوبی استفاده از تکنیک‌های شعری را آموخته، در نقد هم تاکنون بسیار موفق بوده و با شعر هوشمندانه برخورد می‌کند. نشانه‌ها را شناسایی کرده و معمولن تأویل‌های درستی ارائه می‌دهد. درواقع ازنظر من از ابتدای فعالیت کالج تا امروز، نادریِ منتقد بسیار موفق‌تر از نادریِ شاعر بوده است. امیدواریم او با تمرین، ممارست و خرج فکر بیشتر، هم در عرصه‌ی شعر و هم در میدان نقد روزبه‌روز پیشرفت کند تا هم خود لذت بیشتری ببرد و هم در جنبش شعوری کالج نقشی پررنگ‌تر داشته باشد.

برخوردهای نو با موتیف‌های کهنه

خزان زندی



کارگاه نقد شعر اعضای گروه، از شروع کار کالج شعر برگزار می‌شد. مهدی نادری در این کارگاه‌ها به‌عنوان یکی از اعضای گروه، نقدهای خوبی می‌نوشت، این نقدها آن‌قدر خوب بودند که توجه علی عبدالرضایی را جلب کردند. مهدی نادری در طرح بحث‌ها و نقد کردن بسیار مشابه علی عبدالرضایی رفتار می‌کرد و از لحظه ورودش در جمع ادمین‌ها متوجه شدم از دانش ادبی خوبی برخوردار است و در حوزه نقد پیشتاز بود و این شروع آشنایی من و مهدی نادری بود.

بعدها بارها پیش می‌آمد که بنشینیم و در مورد ادبیات صحبت کنیم، مهدی در بحث‌ها نیز چون نقدهایش همیشه تجزیه‌وتحلیل‌های دقیقی داشت. او ذاتن ریزبین و نکته‌سنج است. در حقیقت او شاعری‌ست منتقد، و هر دو را در تمام مدت حضورش در کالج پابه‌پای هم جلو برد و نوشتن نقد، شعرش را پخته‌تر کرد.

مهدی نادری البته در شعرهای ابتدایی‌اش نیز بازی‌های زبانی و تکنیک‌های تازه‌ی شعر سپید را به‌خوبی به‌کاربرده است. برای مثال به شعر دریا از سروده‌های او توجه کنید:

«دریا»

دست من رود
دل به دریایی که منم بزن
تا کوسه‌های سینه‌ام خودکشی
و جاکشی کنند چشم‌هام
در خنده‌هات
پرده انداختی لای من و ساحل؟!
موجی شده‌ام که بیایم
دست از این پرده بردار
این پرده بکارت نمی‌آید
برای منی که قبول‌تر از زیبایی توام
مردی که تو باشی
و حتی زنی که زاییده‌ام ازت از از
زایش/گاه توام
و پستان‌هات ... هات
دهانم
نم
و بوسه‌هات هنوز
جا بده با/رانم ببارانم

در این شعر تقطیع کلمات باعث ایجاد بازی‌های زبانی در شعر شده‌اند؛ کلماتی مثل بکارت و بارانم.

در سطر «این پرده بکارت نمی‌آید»، کلمه‌ی بکارت هم در معنای زنانه‌ی خودش و هم با تقطیع در خوانش، به معنای بیهودگی‌ست.

نکته دیگر این شعر این است که با تکرار آخر کلمات در سطرهای پایانی شعر، نه‌تنها حالتی شبیه به انعکاس صدا را در نثر ایجاد کرده است، بلکه این واج ها خود معنای مستقلی دارند؛ مانند نَم که در معنای‌تر و خیسی نیز هست و ایجاد قافیه‌های درونی نیز کرده است.

اما هرچه در اشـعار این شاعر و منتقد کالجی جلوتر برویم پختگی شعرش و خارج شدن از حالت تصنعی بیشتر است. گویی او و زبان کم‌کم به رفقای نزدیکی بدل می‌شوند.

در شعر «آدم دیگر» او این پیشرفت‌ها را به‌خوبی نشان داده است:

«من که دست داده‌ام به از دست می
می‌دوم دربه‌در
سمت همین سطر
و دست و پایی که برداشته‌ام از خانه
می‌برم زیر خودکار
می‌چینم لای کلمات که آدم بسازم
یکی بهتر از تو
که شنا کند بیرون صفحه
لباس‌هام را بپوشد
و باز دربه‌در شود
سطرها را آدم کند
یکی بهتر از تو
که در آینه نیستی دیگر»



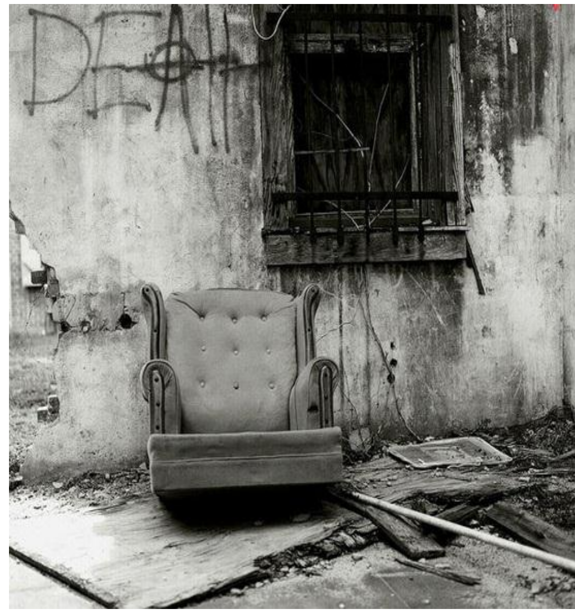
شـاعر، به‌جز در این شعر، در دیگر اشعارش هم از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده کرده است؛ اما در شعر «آدم دیگر» از تصنع‌ها کاسته و فاصله‌ها را چنان نرم می‌گذارد که خواننده را در شـعر غوطه‌ور می‌کند. به‌علاوه اگر شعرها و نقدهای مهدی نادری را طی یک‌ساله اخیر بررسی کنیم متوجه تغییرِ افق دید و تفکر او در برخورد با مسائل می‌شویم.

در همین شعر، مهدی نادری با موتیف مقید جدایی برخورد تازه‌ای داشته است و به خاطر از دست دادن معشوق، نه‌تنها مشـابه دیگر شاعران در شعرش ناله نمی‌کند؛ بلکه معشوق تازه‌ای را برای خود خلق می‌آفریند که از قبلی بهتر است.

همین شـیوه‌ی تازه در درک مسائل از مهدی نادری شاعر و منتقد خوش‌آتیه‌ای ساخته است و من یقین دارم هرروز این تغییر نگرش و عمیق‌تر شـدن او در برخوردهایش، سـبب آفرینش آثاری با فضای متفاوتی نسبت به شعر عقب‌مانده‌ی این روزهای ادبیات فارسی می‌شود.

نقد شعر پارک

ساحل نوری



مهدی نادری از ادمین‌های برجسته‌ی کالج شعر، منتقد و شاعری دانا با تسلط بر تئوری‌های ادبی است. شاعری تکنیکال که در ادامه به شعری زیبا از او می‌پردازم:

«پارک»

از سطر بعدی هم شروع نمی‌شود این شعر
خودکارم پا ندارد
باید که در فکر دیگری
به دیگری فکر کنم
اینکه دیگری می‌آید پشت فکر
بازیِ زبانی‌ست
من که در فکرِ دیگری هستم
روی نیمکت پارکی
رئیسم را قال گذاشته‌ام در پارکینگ
که فکر کنم به خیانت
و باهم به سطر بعدی برسیم
در پارک
یا پارکینگ
به سطری که هرگز شروع
حتی نمی‌شود

مخاطب جزئی از شعر است، اندیشه‌ای که در خوانش شعر، خود را تجربه می‌کند و با شعر یکی می‌شود و اثری تازه خلق می‌کند.

«از سطر بعدی هم شروع نمی‌شود این شعر
خودکارم پا ندارد
باید که در فکر دیگری
به دیگری فکر کنم»

تکنیک غالب در این شعر، فاصله‌گذاری است. در سطر ابتدایی، شاعر بی‌انگیزگی و بی سوژگی خود را بیان کرده و از همان ابتدا سعی در درگیر کردن مخاطب با شعر را دارد و به او اعلام می‌کند که شعری آغاز نخواهد شد.

خودکارم پا ندارد

شاعر از خودکاری حرف می‌زند که قرار نیست بنویسد و در سطر بعد از نیازش به دیگری برای شعری تازه می‌گوید و دیگری را مستلزم نگرش نو خود می‌داند.

«باید که در فکر دیگری
به دیگری فکر کنم»

که با استفاده از بازی زبانی با واژه «دیگری» به‌خوبی آن را بیان می‌کند و از نیازش به معشوقه جدید حرف می‌زند.

«این‌که دیگری می‌آید پشت فکر
بازیِ زبانی‌ست
من که در فکرِ دیگری هستم»

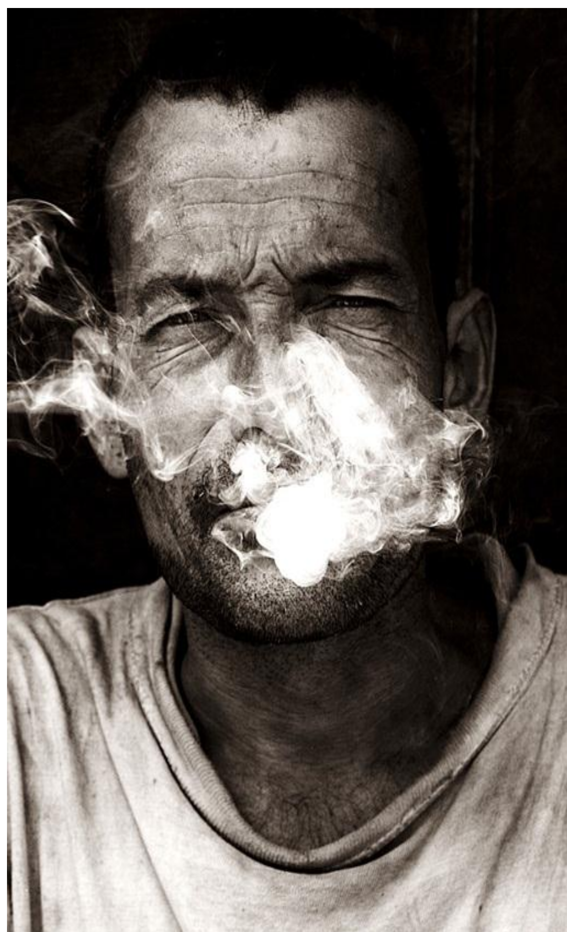
در اینجا شاعر باز از تکنیک فاصله‌گذاری بهره جسته و تأویل مخاطب را به چالش می‌کشد و بیان می‌کند که واژه «دیگری» تنها بازی زبانی بوده و او در فکر دیگری است.

در این سطرها باز شاهدبازی زبانی با واژه «دیگری» هستیم و این بازی با واژگان به چند تأویلی شدن این سطر کمک بسزایی کرده است که در سطرهای بعد هم این بازی زبانی وجود دارد:

«روی نیمکت پارکی

رئیسم را قال گذاشته‌ام در پارکینگ
که فکر کنم به خیانت»

شاعر در اینجا با ایماژهای زیبا به مخاطب خط می‌دهد و تصویری از قال گذاشتن رئیس‌اش را در پارکینگ می‌سازد که گویی این همان چیزی‌ست که فکر شاعر را درگیر خودکرده اما واژه خیانت بُعد دیگری از شعر را برای ما روشن می‌سازد که ارتباط معنایی با واژه «دیگری» در سطرهای قبل برقرار می‌کند، شاید آن دیگری همان رئیس است که شاعر او را قال گذاشته تا در روی نیمکتی در پارک به او خیانت کند.



داستان شعر در پارک اتفاق می‌افتد و ایجادشده ولی ناتمام رها می‌شود؛ گویی شاعر ادامه داستان را به مخاطب سپرده است. تجانس واژگانی بین پارک و پارکینگ مخاطب را به یک دید رسانده و موجب شکل‌گیری فضای ذهنی مخاطب می‌شود.

«و باهم به سطر بعدی برسیم
در پارک
یا پارکینگ
به سطری که هرگز شروع
حتی نمی‌شود»

در سطرهای انتهایی، شاعر بار دیگر مخاطب را درگیر کرده و داستان شعر باز ورق می‌خورد و شاعر از پارک و پارکینگی می گوید که گویی هرگز اتفاق نیفتاده و حتی شروع هم نشده است. شعر ساختاری منسجم و تکنیکال دارد و تصویرسازی‌ها و پرش‌های تصویری به زیبایی در آن صورت گرفته که مخاطب را با خود درگیر می‌کند و در انتها مخاطب، جزئی از شعر می‌شود.

یادداشتی کوتاه

عباس صادقی



«آدم دیگر»

من که دست داده‌ام به از دست می
می‌دوم دربه‌در
سمت همین سطر
و دست و پایی که برداشته‌ام از خانه
می‌برم زیر خودکار
می‌چینم لای کلمات که آدم بسازم
یکی بهتر از تو
که شنا کند بیرونِ صفحه
لباس‌هام را بپوشد
و باز دربه‌در شود
سطرها را آدم کند
یکی بهتر از تو
که در آینه نیستی دیگر

این تنها تعریف نیست. یک پشتکاری قوی که همیشه با او بوده و حقیقتش را نشـان می‌دهد. وقتی کسی را می‌بینی که درک شـعوری از جهانِ پیرامونش دارد و مسـائل را چنان درک می‌کند که بین این‌همه شعور می‌مانی. مهدی نادری را چند ماهی‌ست از ورودم به کالجِ شـعر می‌شناسم. شاعر و منتقدی که کم‌کم به‌سـویِ مسـتعد و مسـتقل شـدن پیش می‌رود. خیلی‌ها که اسـم‌ورسـمی دارند و چند کتاب در ایران منتشـر کرده‌اند، نمی‌دانند پسـر ۲۴ سـاله‌ای که قرار اسـت در آینده، شـعورِ شـعری را بینِ همه تقسـیم کند، باپشـتکار عالی و به قول خودمان «همه‌فن‌حریف»، تمام اطلاعات ادبیِ پیرامونش را دِرو می‌کند و همچنین چیزی برای کالج و جریانِ آوانگارد آن کم نمی‌گذارد. شعرهای او را در اینجا بسیار خوانده‌ایم؛ هم‌چنین نقدهای موشکافانه و دقیقش که عمق شعرها را به‌درستی می‌شکافد.
امیدوار نیستم! بلکه مطمئنم در آینده‌ی بسیار نزدیک، مهدیِ عزیز را در جریان ادبیات آوانگارد ایران بسیار خواهیم دید و کتاب‌هایش را خواهیم خواند.

برای شاعری که فکر می‌کند

فاطمه قهرمانی



«آنوشکا»

در کنیسه تکیه داد به شنبه
نیل از ریملش رفت پایین
چشم‌هاش هیتلر داشت
بیا برگردیم آنوشکا!
تلموت می‌دود زیر انگشت‌هات
موسی هم که نداشت این تورات
کمی از من هنوز منتظر است
که سرزمین موعود را پشت در بگذاریم
و مانده‌ی اورشلیم را زیر تخت چال کنیم
کرده بودیم!
ابلیس مهربانی شده بودم لای پستان‌هاش
موسی نیامد با عصا
کنیسه را نیل برد

یهودیان، مردمی که در طول تاریخ متحمل ظلم‌ها و شکنجه‌های بسیاری شدند و علاوه بر این، سرزمین مشخصی نداشته و در سراسر جهان پراکنده بودند، قومی که همواره به دنبال سرزمین موعود خود هستند و برای رسیدن به این سرزمین، فراز و فرودهای بسیاری را پشتِ سر گذاشته که هنوز هم ادامه دارد. حال با این مقدمه به بررسی شعر «آنوشکا» می‌پردازم، شعری درون‌گرا که با استفاده از نشانه‌هایی مربوط به دین «یهودیت» نوشته شده است:

«در کنیسه تکیه داد به شنبه
نیل از ریملش رفت پایین
چشم‌هاش هیتلر داشت»

در ابتدا با زنی مواجه هستیم که در روز شنبه(روز تعطیلی و عبادت یهودیان) به کنیسه(عبادتگاه مربوط به قوم یهود) رفته و در حین عبادت به‌شدت اشک(نیل از ریملش رفت پایین) می‌ریزد؛ اما این اشک‌ها صرفن از روی احساسات مذهبی و شخصی نیست. در سطر سوم به «هیتلر» اشاره می‌شود، شخصی که نماد کینه، قساوت و کشتار است؛ پس این اشک‌ها بیش‌تر از روی کینه و انتقام جاری‌شده‌اند.

«بیا برگردیم آنوشکا!
تلموت می‌دود زیر انگشت‌هات
موسی هم که نداشت این تورات
کمی از من هنوز منتظر است
که سرزمین موعود را پشت در بگذاریم
و مانده‌ی اورشلیم را زیر تخت چال کنیم
کرده بودیم!»

در این قسمت شعر حالت تخاطبی پیدا می‌کند، به نظر می‌رسد مردی این زن را صدا می‌زند، مردی که از کینه و عقده‌های این زن خبر دارد، /تلموت می دود زیر

انگشت‌هات/ موسی هم که نداشت این تورات/ این دو سطر کنایه‌ای به این زن است، زنی که تلموت(کتاب دوم یهودیان) را طوری می‌خواند و ورق می‌زند که حتا خود موسی هم به این دقت و سرعت تورات را نخوانده است. /کمی از من هنوز منتظر است/ که سرزمین موعود را پشت در بگذاریم/ در این قسمت به کنایه در مورد سرزمین موعودی که در تورات(با توجه به مشخصاتی که در تورات آمده سرزمین «فلسطین») وعده داده‌شده صحبت می‌شود، این‌که سرزمین موعود را کنار بگذار و به انتظار من پاسخ بده، /و مانده‌ی اورشلیم را زیر تخت چال کنیم/ کرده بودیم!/

«اورشلیم» مرکز «فلسطین» و شهری مقدس برای یهودیان بوده و همواره محلی موردبحث و اختلاف میان فلسطینی‌ها و یهودیان است، بازهم طعنه به مقدسات در این سطر مشاهده‌شده و علاوه بر آن شاهد «فضا زمان متنی» هستیم. استفاده از فعل «چال کنیم» و سطر بعدش که «کرده بودیم» آمده است؛ به‌نوعی این‌همانی بین زمان گذشته و آینده را نشان می‌دهد. این دو سطر جنبه‌ی اروتیک نیز دارند.

ابلیس مهربانی شده بودم لای پستان‌هاش
موسی نیامد با عصا
کنیسه را نیل برد

در این اپیزود مرد تبدیل به اول‌شخص شده و با زن هم‌بستر می‌شود. استفاده از ترکیب «ابلیس مهربان» تداعی‌کننده‌ی این است که مرد قصد فریب زن را داشته، زنی که از مقدسات و خرافه‌های مذهبی به ستوه آمده و در آغوش مردی می‌رود که گمان می‌کند قصد نجات او را دارد. /موسی نیامد با عصا/ طعنه و تمسخری به ماجرای عصای موسا و شکافتن رود نیل است، /کنیسه را نیل برد/ سطر آخر به‌نوعی با سطرهای اول شعر در ارتباط است(زن مثل رود نیل اشک ریخته بود در کنیسه). به نظر می‌رسد این حس انتقام و سرخوردگی از مذهب به‌نوعی تبدیل به‌یقین شده و خط بطلانی بر تمام باورها و مقدسات مذهبی کشیده می‌شود.

«آنوشکا» شعری نمادین و پیچیده است، شعری که با متوسل شدن به نمادهای «یهودیت» سعی بر القای هدفی خاص دارد. به برداشت من شاعر با آوردن این نمادها و با استفاده‌ی استعاری از یهودیانی که عمری بی‌سرزمین و آواره زندگی کرده‌اند حس سردرگمی و انزجار خود نسبت به خرافه‌های مذهبی را بیان می‌کند و در سکانس آخر شعر که با آنوشکا هم‌بستر می‌شود، درواقع به سرزمین موعود خود می‌رسد. «زن»، سرزمینی که هیچ ربطی به سرزمین موعودی که در کتب مذهبی به آن اشاره‌شده ندارد و درواقع وطن اصلی شاعر آنجاست.



نقد شعر آدم دیگر

پژمان اسعدی



مهدی نادری از مدیران قدیمی کالج شعر است که زحمت زیادی برای اعتلای ادبیات شعوری در طول فعالیت خود در این گروه کشیده است. از این‌که قرار است برای مدتی از حضورش بی‌بهره باشیم ناراحتم و امیدوارم هرچه زودتر به اینجا که خانه‌ی ادبی اوست بازگردد و برای این عزیز آرزوی سلامتی و موفقیت در تمام لحظه‌ها را دارم.

باهم یکی از سروده‌های کوتاهش را مرور می‌کنیم:

«من که دست داده‌ام به از دست می\
می‌دوم دربه‌در\
سمت همین سطر\
و دست و پایی که برداشته‌ام از خانه\
می‌برم زیر خودکار\
می‌چینم لای کلمات که آدم بسازم\
یکی بهتر از تو\
که شنا کند بیرونِ صفحه\
لباس‌هام را بپوشد\
و باز دربه‌در شود\
سطرها را آدم کند\
یکی بهتر از تو\
که در آینه نیستی دیگر»

ذهن شاعر در فضای خیال آزاد است و هر آنچه نیاز دارد به کار می‌گیرد؛ اما خصیصه‌ی مثبت مهدی نادری نقطه‌ی مقابل این امر است. او به‌اندازه‌ای به خیال می‌پردازد که شخصیت شعر شکل بگیرد و به بلوغ برسد، تبحرش در استفاده از ابزارهای زبانی، سطرهایی پیراسته و بدون ازدحام می‌سازد. در شعر مهدی از قطار کلمات خبری نیست و به‌جای آن صحنه‌ی صفحه کارگردانی می‌شود. از کلمات تا جایی که نفس دارند کارکرد می‌گیرد و این جنبش تا آخرین سطر باقی‌ست.

«من که دست داده‌ام به از دست می/ می‌دوم دربه‌در»

بازی‌های زبانی با کلمات ربطی و ایجاد موزیک متنی نشان از ذهن موسیقایی و اهمیت او به نحوه نمایش شعر دارد. دو سطر اول با کلمات ربطی اشباع‌شده و درعین‌حال شروع مفاهیمی هستند که در ادامه رشد می‌کنند. پس شاعر به زایش تصویر و تکامل تدریجی آن اعتقاد دارد و برخلاف روش‌های کهنه، همه‌چیز را سطر به سطر روایت نمی‌کند.

«سمت همین سطر/ و دست و پایی که برداشته‌ام از خانه/ می‌برم زیر خودکار»

شاعر توجه زیادی به ایجاد ارتباط با مخاطب دارد و درعین‌حال، این رابطه را از طریق توضیح ایجاد نمی‌کند؛ بلکه با واژگانی مثل «همین» خواننده را به تفکر بیشتر فرامی‌خواند.

هنجارشکنی زبانی که نشان از تخیل مبتکرش دارد، به خانه دست‌وپا بخشیده و آن‌ها را به حرف وامی‌دارد.

مطالعه شرط اول و اساسی دررسیدن به چنین نویسشی است و اینجاست که ثابت می‌شود تخیل بدون تئوری در حد احساس باقی می‌ماند و به اثر مبدل نمی‌شود. تسلط مهدی نادری به مباحث تئوریک از نتایج حضور مستمر او

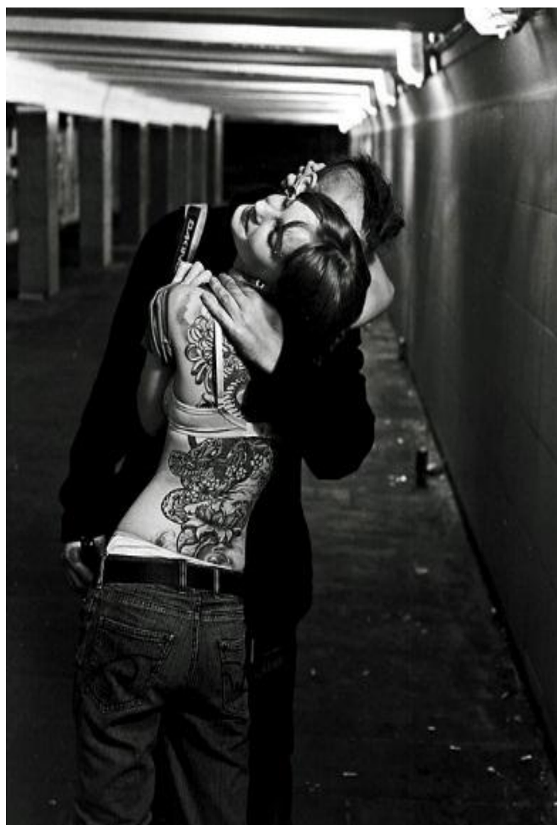
در کالج شـعر بوده و کمک مؤثری در بهبود ادبیاتش داشته است.

می‌چینم لای کلمات که آدم بسازم/ یکی بهتر از تو

افزودن محتوای انســانی به دســت‌وپایی که تعلق به خانه داشت منجر به رشد معنایی شعر گردیده و لحظه‌به‌لحظه به بلوغ خود نزدیک می‌شــود، آدمی خلق خواهد شــد که از «تو» بهتر اسـت. مخاطب دوم‌شـخص وارد نمایش شـده و باید شروع به بازی کند.

«که شنا کند بیرونِ صفحه/ لباس‌هام را بپوشد/ و باز دربه‌در شود/ سطرها را آدم کند»

می‌بینیم که شـاعر از «تو» کار کشیده و این شخص در بُعد ســوم شــعر، خارج از صــفحه ادامه می‌یابد «و باز» یک چرخش دوباره به ابتدای شـعر و دربه‌در شـدن، اما این بار سـطرها آدم خواهند شـد و حس و حال دیگری به شـاعر دست خواهد داد. شاعر به یک نمایش ساده بسنده نکرده و خلق نوآوری همان چیزی‌سـت که مستقیم به آن اشاره‌کرده است.



«یکی بهتر از تو/ که در آینه نیستی دیگر»

در آخرین قســمت شـعر، موقعیت دیگری در نمایش خلق می‌کند و به زیبایی مخاطب خود را در آینه و قســمتی از وجود خود ترســیم کرده و مفاهیم دگردیســی درونی و اعتلای عرفانی را نشانه‌گذاری می‌کند.

حرکت در ژرفای معنا از ویژگی شــعرهای مهدی نادری است. برای او آرزوی موفقیت و سلامتی می‌کنم و امیدوارم هرچه زودتر به جمع کالج بازگردد.

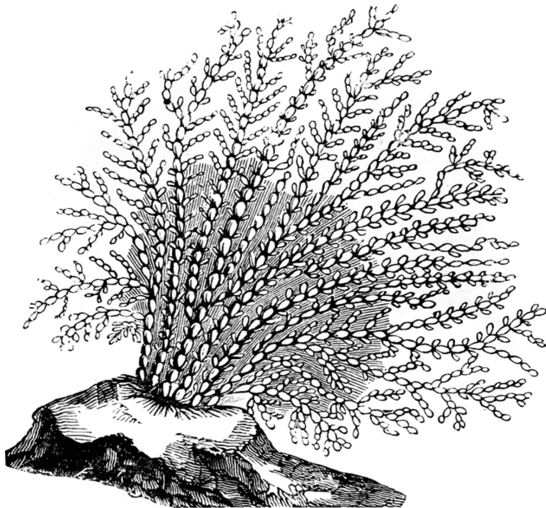

شـــب ادمـــین
بررسی شعرهای
مصط
ضامدی

قاب

این منم
با کرمی سمج در چشم
این هم خانواده من است
مادرم که خمیرش وَر آمده
چایش دم
با برادرم در بغل
به رخت چرک‌ها لبخند می‌زند
سلام خواهر
چه ناشیانه می‌خندی
خواهر؟
بس کن
با توام
جلوی خنده‌ی بابا را بگیر
بگو مثلِ قبل
قبلِ قرص‌هایش عصبی شود
بگو که رادیو را من شکسته‌ام
بگو که فحش دهد
داد بزند
از خانه بیرونم کند
خواهرا!؟ خواهر جان! بگو نخندد
این منم
این دیوار
خدا
محمد
موسی
یکی بیاید این قاب را
بیرون کند از سرم

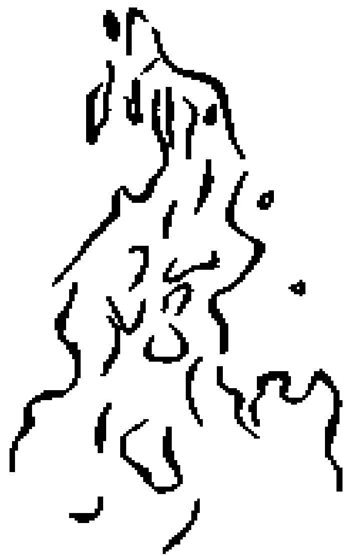
زن هار!

مثل حالا
جا خوش کرده در همیشه
انگشت می‌گذارد آسمان
تا دوقلو شود کره
کابل ولی تنهاست
تا بگیرد یکی دست‌هاش
و ملاعمر
مردی‌ست که عمرن
همه را به یک چشم می‌گذارد فرق
زن/هار بند از روسری‌ات باز کنی!
زنهار مردمان شهر
زنهار هزاره دارد بلند... شد
درست! هر چه می‌گوئی قبول
حال من ولی
دیگر از نمی‌دانم سر ست
از گذشت، گذشته‌ام گذشته‌ترم
و آینده مثل سطر قبلی بعدن نمی‌آید
که دوباره ۲۰ساله شوم
باید دلی برای خودم دست‌وپا
که بیشتر بروم از پیش
و زندگی کنم



تق تق

تق تق تق
صدای در نیست
موسیقی آشپزخانه ست
که کفگیرش به ته‌دیگ
تق تق تق
صدای کفگیر نیست
صدای در است
و مردی با حکم تخلیه
با کلت و شلوار
در رژه پشت در
تق تق تق
صدای در نیست
کفگیر نیست
صدای کفش‌های مردی‌ست
که بر پوست سرت خزیده
بر مغز استخوانت
و هی می‌خزد
هی زخم می‌زند
تق تق تق
صدای در است
صدای کفگیر
صدای کفش‌های ...



عِرق ملی

از راهی که ساخته‌ای
نساخته‌ام بهتر
هی بخند / هی بخور
هی هم بزن / برهم بزن
دو سیر رشته
کمی روغن / کمی آتش
از آشی که پخته‌ای تنها پیازش از تو بود
و من دهان سوخته‌تر از آنم که بگویم
"وطن عشق تو افتخارم"
و از راهی که نمی‌رود   بروم
این جاده در دست تعمیر است
نرفته‌ام بهتر
و از آشی که خورده‌ای
نخورده‌ام بهتر

جهان

جهان می‌تواند نابرابری کند
غُصه‌ای را به سومالی گره بزند
موشکی را به فلسطین
می‌تواند
زیر جهنم مرگیِ برمه دستخط بگذارد
بگذارد شویی در بُرج العرب
یا فنجانی چای سبز
روی میز میلیونری در دل اقیانوس
جهان مانکنی‌ست در شانزه لیزه
گُرگی‌ست در وال‌استریت
زنی‌ست در کابل
که روسری‌اش در باد می‌سوزد
جهان می‌تواند نابرابری کند
می‌تواند جهان
تو هم می‌توانی
می‌توانی به جان جهان
جهانِ این شعر بیفتی
که فُرم خوبی ندارد
و مثل من که سال‌هاست
فُرم خوبی ندارم
دست و دلش می‌لرزد

ارکسترا

هر چیز اقتضای خودش را دارد
تیر برای رها شدن از چله
تفنگ،مقام گیتارست در موسیقی
و طالب در همین راستا
رهبر ارکستری ست
که پشت کرده به مردم
می‌خواهد دنیا را به وجد آورد
رنجرهای سبز هم آمده‌اند
که بترسند بچه‌ها
و بفرستد پیرمردی
فحش‌های رکیک به کاخ ریاست جمهوری
هر چیز اقتضای خودش را دارد
مثلن چاقو تنها برای پوست کندن میوه نیست
می‌توانی بنشانی در سینه‌ام
عمیق‌تر
کاری‌تر
دوستانه‌تر
که اقتضای تو این است

" رنجر " ماشین‌های مخصوص پولیس افغانستان





جامعه

از زنی که بوی قرمه
از مردی که تار سبیلش
این‌گونه به دنیا آمد
این‌گونه پا سفت
و این‌گونه است که زهرا در دلش رخت
در سرش سنگ
و گل محمد
که دینامیتی عمل نکرده ست
خوشبخت شده با انفجار
زنی که بوی قرمه
مردی که تار سبیلش
و دختری که...
تو عاشق کدام این یک سه نفر بودی گل محمد!
که زندگی نکردی

بیت الخلا "ف "

تکانم نمی‌دهد غروب
به درد نمی‌خورد ماه
روشن نمی‌کند هیچ پنجره‌ای
تکلیف اتاقم را
می‌وزد باد
و خاکی بلند نمی‌شود از خیابان
که مال من‌ست
بوده است
و دیگر نیست
که مادری کند برام
در شهری که گیرکرده دسته‌ام
بریزد دری
باز شود پنجره‌ای
مثل یک دو هجا فحش
یا قند/هاری در دلم
مثل هوای برلین
که بلد نیست خوب باشد
دنبال خودم هنوز بی‌چاره‌ام
مادری باید کنم برای کلمات
برای خودم
و شهری که مال من نیست
نبوده است

جغرافیه

اوضاعم خراب ست
دلم تنگ
پیش از آنکه سوراخی در دلم پیدا
می‌خواهم در تو اتراق
و قناری شوم در جزایرت
که پنهان ست
دو پشتون چشم از قندهار
و انار
که پشت هندوکش ات
تیز کرده‌ام دندان
که اگر نمی‌برد خواب
صبر برای چه؟
دلم تنگ
اوضاعم خراب
و یک شهر طالبم برای تو



نهایت

هر چیز نهایتی دارد
نهایت قلک‌های پنج ده سالگی
تفنگی ست
که آب می‌خورد از خشاب
نهایت جنگ حتی
حماقتی ست در لباس کابل
دینامیتی لای پای بودا
و تفنگی ست بر پیشانی غزنی
که سرش نمی‌شود
با شقیقه بازی کند
یا کودکی
هرگز به سیب
در دست دختری
فکر کرده‌ای آیا ؟!
نارنجکی ست
که آن‌هم نهایتی دارد
مثل همان قلک
همان تفنگ

جنگ و بنیادگرایی افراطی

محمد مروج



دومین شب ادمین کالج شعر به بررسی اشعار مصطفا صمدی اختصاص دارد. صمدی شاعری‌ست جوان(۲۵ ساله) با اصالتی افغانستانی که متولد ایران و بزرگ‌شده‌ی هرات است که حدود ۲ سال پیش کشورش را به مقصد آلمان ترک می‌کند. علت اصلی مهاجرت او، تجربه‌ی زیستی جدید و رویارویی با اتفاقات تازه بوده است. او از سرزمینی می‌آید که از دیرباز درگیر جنگ‌های داخلی و بین‌المللی بوده بنابراین موتیف مقید اکثر اشعار او حول محور جنگ و بنیادگرایی افراطی ست. او از درد و رنجی سخن می‌گوید که سال‌هاست کشورش را آزار می‌دهد:

«کابل تنهاست

تا بگیرد یکی دست‌هاش»

(زن هار)

شاعر می‌خواهد کاری کند تا افغانستان از این‌همه آشفتگی رهایی یابد؛ اما چگونه؟ تنها راه نجات، بالا رفتن سطح شعور و تغییر فکر ملت است. وقتی تو فقط به یک دین و کتاب معتقد باشی، پیروان دیگر مذاهب را باطل می‌دانی پس به دنبال هم‌مسلک کردنشان با آن‌ها وارد جنگ می‌شوی. اصولن اعتقاد به یک فکر همین پیامدها را دارد به همین دلیل اکثر نبردها در چنین سرزمین‌هایی رخ می‌دهد. پس او می‌فهمد تا زمانی که فرهنگ و افکار هموطنانش عوض نشود، امیدی برای بهبود اوضاع نیست:

«این جاده در دست تعمیر است»

(عِرق ملی)

بنابراین تصمیم می‌گیرد که از میهنش دور شود تا بتواند زندگی کند:

«باید دلی برای خودم دست‌وپا

که بیشتر بروم از پیش

و زندگی کنم»

(زن هار)

پس می‌توان دنیای درونی اشعار مصطفا صمدی را به دو دسته‌ی عمده تقسیم کرد:

–شعرهایی که به پدیده‌ی شوم جنگ به‌عنوان یک مشکل اساسی برای جوامع بشری می‌پردازد مثل «نهایت»، «زن هار»، «جهان»، «ارکسترا»

–نقد بنیادگرایی افراطی و فرهنگ سنتی مردم و نقش این دو در عقب‌ماندگی تاریخی ملت افغانستان مثل «قاب» و «جامعه»

در ادامه به‌نقد شعر «قاب» که در دسته‌ی دوم قرار دارد، می‌پردازم تا بیشتر به دغدغه‌ی فکری و نگرانی‌های مصطفی صمدی نزدیک شویم:

روایت از اینجا آغاز می‌شود که راوی در حال تماشای عکسی قدیمی از خانواده‌ی خود است. شاعر از این تمهید استفاده کرده تا مسئله‌ای را که بسیاری از مردم با آن درگیرند، تشریح کند. او در شعر «قاب»، نمایی از یک خانواده‌ی سنتی که بر پایه‌ی روابط مشخص و خطوط قرمز معین تعریف‌شده، به ما نشان می‌دهد. خانواده‌ای با مادری زحمت‌کش که در چارچوب زن آرمانی و مطلوب قدرت‌ها مشغول انجام وظایفش است:

مادرم که خمیرش ورآمده»: در جوامع سنتی همیشه زن مسئول تهیه‌ی غذا و خوراک خانوار است.

«چایش دم»: وظیفه‌ی پذیرایی و مهمانداری و فراهم کردن بساط دورهمی
«با برادرم در بغل»: تولیدمثل و فرزندپروری
«به رخت چرک‌ها لبخند می‌زند»: شستن لباس‌ها و به‌طورکلی کُلْفتیِ خانه
چنین زنی باید از بدو تولد تحت آموزش های بنیادی و سخت‌گیرانه قرار گیرد. سانسور او از همان اوان کودکی آغاز می‌شود. او باید در ۹ سالگی، سن تکلیفش را هم‌زمان با اولین قاعدگی‌اش جشن بگیرد؛ یعنی خوشحال باشد که تبدیل به زن شده و باید کم‌کم منیت و استعدادهای فردی‌اش را بُکشد ولی آیا چنین ظلم آشکاری در حق زن جای خوشحالی دارد؟! سن تکلیف چیست؟ این‌که مجبور باشد زیبایی و بدنش را که یکی از مهم‌ترین سرمایه‌های اوست، پنهان نماید تا نامحرم نبیند، او را از صحبت و خلوت با پسران منع می‌کنند، ساعات بیرون رفتنش از خانه برای رفتن به مدرسه و یا خرید به‌شدت تحت کنترل است، اجازه‌ی صحبت راجع به تنانگی، عشق و یا رابطه با مردان را ندارد و اگر چیزی بگوید او را خیره‌سر و هرزه می‌خوانند و پدر و برادرش چشم‌به‌در دوخته‌اند تا مردی از راه برسد و او را با خود ببرد، جای شادی و جشن دارد؟ این مسائل به‌یک‌باره اتفاق نمی‌افتند بلکه در طول تاریخ، مؤسسان مکاتب مذهبی و سیاسی با وضع این محدودیت‌ها، آن‌ها را در ناخودآگاه فردی و جمعی انسان‌ها نهادینه کرده‌اند تا ظلم و ستم و خودخواهی‌شان، قانونی جلوه کند. تأثیر این آموزه‌ها را همه‌جا می‌توان یافت. مثلن در چنین کشورهایی صداوسیما کاملن دولتی و در خدمت یک قشر خاص است و این ارگان به‌عنوان پرمخاطب‌ترین رسانه‌ی قرن بیست و یکم، در اَشکال مختلف مانند سریال‌ها، برنامه‌های آموزشی و دینی و نشر گزینشی اخبار سعی در رواج و گسترش موهومات و خرافه‌پرستی دارند. آن‌ها حتی در ساخت برنامه‌های مخصوص کودکان نیز این سانسور و تفکیک جنسیتی را وارد زیرساخت ذهنی‌شان می‌کنند.

«میشل فوکو» در کتاب «مراقبت و تنبیه»، عقیده دارد که ایده‌ی سراسر بین از اواخر قرن هجدهم توسط «جرمی بنتام» فیلسوف بریتانیایی در زندان‌ها برای نظارت دائمی بر آن‌ها شکل گرفت ولی به نظر من، پیامبران الهی خالق چنین طرحی بوده‌اند. آن‌ها با معرفی خدا به‌عنوان چشم پانورامیک، چنین در ذهن پیروانشان حک کرده‌اند که او همیشه ناظر و مراقب اعمال شما در جمع و خلوت است و هوشمندانه از این ابزار برای رسیدن به امیالشان بهره برده‌اند. حال به شعر برگردیم. در قاب عکس مصطفا صمدی، خواهری هست که به‌عنوان دومین زن عضو خانواده به تصویر کشیده شده:

«سلام خواهر
چه ناشیانه می‌خندی
خواهر؟
بس کن
با توأم»

او ناشیانه می‌خندد. چرا؟ آیا آن‌قدر از شنیدن و دیدن چنین محدودیت‌هایی خسته شده که لبخند زدن را هم فراموش کرده؟ یا از بس احساساتش را پنهان نموده، بدل به بازیگر شده و اکنون نیز ناشیانه در حال دروغ گفتن است؟ و یا چون از درون شاد نیست و الان مجبور است در عکس، برعکس خود باشد، این کار را به شکل مصنوعی انجام می‌دهد؟
دختری که در یک خانواده‌ی مذهبی رشد می‌یابد، چاره‌ای جز اطاعت ندارد چون در صورت عصیان از فرامین توسط خدا و بعد پدر که نماد مردسالاری است، مؤاخذه و تنبیه می‌شود. درواقع او راهی ندارد. یا باید رام شود و تمام عمر زیر این سلطه، مرگ تدریجی‌اش را ببیند و یا فرار کند و به سمت نامعلوم برود.
«جلوی خنده‌ی بابا را بگیر»
راوی از خنده‌ی پدر ناراضی‌ست. شاید مدلولش این باشد که پدر به‌واسطه‌ی سکس با مادر، زمینه را برای تولد او فراهم کرده و در نقش یک دیکتاتور خودمآب، مأمور اجرا و نظارت بر دستورهای قدرت حاکمه است. مرد خانه

هرروز بـه ســرکـار می‌رود، به خانه می‌آید، غذایش را می‌خورد، اخبار رادیو را می‌شـنود و می‌خوابد. این نمای کلی یک مرد ایده آل است. معمولن پدرهای سنتی علاقه‌ی زیـادی بـه رادیو دارنـد و قســمـت عمده‌ی ســاعات خانه‌نشـینی‌شـان را در کنار مدیاها می‌گذرانند. راوی که همین قوانین او را خسـته کرده، اعتراف می‌کند این شـیء محبوب بابا را شکسته تا پدر مجازاتش کند.

«بگو رادیو را من شکسته‌ام

بگو که فحش دهد

داد بزند

از خانه بیرونم کند»

او که در این شـرایط بزرگ‌شده، کِرمی سمج در چشم دارد که آزاری مازوخیستی برایش به همراه دارد:

«این منم

با کِرمی سمج در چشم»

احکام دینی سـخت و رنج‌آور هسـتند اما چون همیشه درد کشـیدن در راه انجام عبادات، پاداشـی واهی بنام بهشت را در پی دارد، پیروان آن دین کم‌کم تبدیل به انســان‌هایی مازوخیسـت می‌شـوند. حال راوی به سـنی رسـیده که از لحاظ فکری دچار شک شده و بر سر دوراهی کفر و ایمان مردد است. یک‌طرف دین و مذهب قرار دارد:

«این منم

این دیوار

خدا

محمد

موسی»

و سوی دیگر نیهیلیست و هیچ‌انگاری که او را به قیام ذهنی دعوت می‌کند:

«یکی بیاید این قاب را

بیرون کند از سرم»

مصطفا صمدی توانسته به‌خوبی از پس این شعر برآید و با تلفیق تصـاویر ابژکتیو و مفاهیم سـوبژکتیو، قاب عکسی از مسـائل جاری در خانواده‌های جهان‌سومی ارائه دهد. شاید این روایت، داسـتان زندگی شـخصی خودش باشد و او از این راه می‌خواهد بگوید یکی از مهم‌ترین دلایل مهاجرتش، بیرون کردن همین قاب عکس از ســرش و تجربه کردن دنیایی جدید و تازه بوده اسـت. البته می‌توان تأویل دیگری از این شـعر داشــت؛ اگر قاب را ادبیات بومی افغانســتان بدانیم، پدر می‌تواند نمادی از قدرت حاکمه و سـانسـوری باشـد که بر ادبیات سایه افکنده. در چنین شرایطی مادر که همان زبان اسـت، سـنتی و مهجور مانده و نه‌تنها پیشـرفتی نمی‌کنـد بلکـه روزبـه‌روز عقـب‌تر می‌رود. در این بین خواهرانی (ادبیات آوانگارد) هسـتند که می‌خواهند وضـع موجود را تغییر دهند ولی آن‌ها هم ناکام می‌مانند چون آن‌قدر کشـور درگیر جنگ و خرافه‌پرسـتی است که مجالی برای عرض‌اندام زبان تازه باقی نمی‌ماند. با این اوصــاف، مصـطفا صـمدی تصـمیم می‌گیرد میهنش را ترک کند تا با شـکسـتن این قاب و زیرسـاخت‌های ذهنی‌اش، به فعالیت ادبی و زندگی اجتماعی خود ادامه دهد. آدمی همیشــه به دنبال کشـف ناشـناخته‌ها و راه‌های نرفته است پس چه‌بهتر که در انتخاب مسـیر درسـت دقت بیشـتری کند مثل همین روندی که شــاعر جوان کالجی، مصــطفا صــمدی در پیش‌گرفته است.



امید، صلح، عشق

نگین بابایی



افغانستان کشوری‌ست که با جنگ، پیوند خورده و اشعار شاعرانش آیینه‌ای از زیستِ جنگ‌زده است. فضای شعر افغانستان به علت همین تاریخ جنگ آلود؛ هرچند پر از اندوه، رنجِ اسارت، درد و مرگ است اما در آن مضامینی از امید، صلح و به‌ندرت عشق هم به چشم می‌خورد. عشقی که گاه با وطن به‌مثابه معشوقه‌ای برخورد می‌کند که تمیز دادن آن از هیبتی انسانی مشکل است و یکدست نیست.

برای مثال در شعر «جغرافیه» ی «مصطفا صمدی» شاعر افغانستانی که جنگ و مهاجرت را از نزدیک لمس کرده چنین می‌خوانیم:

اوضاعم خراب ست
دلم تنگ
پیش از آنکه سوراخی در دلم پیدا
می‌خواهم در تو اتراق
و قناری شوم در جزایرت
که پنهان‌ست
دو پشتون چشم از قندهار
و انار
که پشت هندوکش ات
تیز کرده‌ام دندان
که اگر نمی‌برد خواب
صبر برای چه؟
دلم تنگ
اوضاعم خراب
و یک شهر طالبم برای تو

این شعر یکی از لطیف‌ترین شعرهای مصطفا صمدی ست که دل‌تنگی را به‌خوبی منتقل می‌کند و با نشانه‌هایی از قبیل «هندوکش» که رشته‌کوهی ست در افغانستان(همچنین دارای دریاهای متعددی نیز هست) با این سؤال مواجه می‌شویم که آیا شاعر برای بازگشت به افغانستان دندان‌تیز کرده است(کنایه از حرص و طمع) یا هندوکش را استعاره‌ای از لباس معشوق خود می‌داند و برای کنار زدن این لباس و دیدن تن معشوق خود حریص است؟ تا اگر خوابش نمی‌برد صبر نکند و لباسی که مثل کوه بلند است و مانع دیدن او می‌شود را کنار بزند. در سطر آخر «یک شهر طالبم برای تو»، شعر دوباره معنایی چندپهلو به خود می‌گیرد و خواننده را با تأویل‌های متفاوت روبه‌رو می‌کند که آیا این مونولوگ، آرزویی‌ست برای معشوقی که با او مهاجرت کرده و بی‌خانمان شده یا آرزویی‌ست که برای کشور خود می‌کند و شهر آزادی را می‌خواهد که از تأثیر و تجاوز طالبان(طالبم به نحوی یادآور طالبان است) درامان مانده.

دوران طالبان، دوران سیاهی برای ادبیات افغانستان بوده است اما شعر، با جنگ و سیاهی پرورش می‌یابد و روزی

از ذهن شـاعر متولد می‌شـود. از زمان کودتای کمونیسـتیِ افغانسـتان، ادبیات این کشـور پیشـرفت چشـمگیری داشته اسـت و اشـعار مقاومت و مهاجرت زیادی سـروده شـده اسـت؛ اما وظیفه شـاعر آوانگارد افغانستانی چیست؟ آیا او مانند اکثر اشـعار مقاومت، شـعری نمادگرا و پر از سـمبل بگوید؟ نسبت به رویدادها، آرمان‌ها و تهییج ستمدیدگان به پایداری در مقابل نظام‌های سـلطه در جهان بسـنده کند؟ یا آن‌ها را به شورش فرابخواند؟

به نظر من، تاکنون، موضـوع جنگ بسیار دست‌مالی شده و از منظرهای زیادی بررسـی‌شـده اسـت. در ایران، پاکستان، فلسـطین، فرانسـه و هر کشـوری که جنگ را تجربه کرده است دارای اشعاری با این مضمون است. شعرهای بسیاری دراین‌باره سـروده شـده که گاهن چیزی جز آه و ناله‌ی مخاطب پسـند نبوده‌اند. خلاقیت شـاعر در این‌گونه اشعار در فرم، لحن و موزیک متنی نمود پیدا می‌کند و محک می‌خورد..

در شعر «عِرق ملی»:

«از راهی که ساخته‌ای
نساخته‌ام بهتر
هی بخند / هی بخور
هی هم بزن / برهم بزن
دو سیر رشته
کمی روغن / کمی آتش
از آشی که پخته‌ای تنها پیازش از تو بود
و من دهان سوخته‌تر از آنم که بگویم
"وطن عشق تو افتخارم"»

شـاعر ریتمیک عمل می‌کند و مانند عمل هم زدن، تکرار حرکتی‌سـت که مختص همین سـطرهای زیر اسـت و در بقیه‌ی شـعر اتفاق نمی‌افتد و شـعر تغییر لحن می‌دهد و همچنین شعر را از حالت منثور خارج می‌کند:

«هی هم بزن / در هم بزن»
هی/هم/ب/زن= مستفعلن
در/هم/ب/زن= مستفعلن

در «هی بخند / هی بخور» نیز همین اتفاق افتاده است.

مصطفا صمدی از رابطه‌های ترامتنیت جالب و معناداری در شـعر خود، به‌درسـتی و با کارکردهای مناسب استفاده کرده است که در اشعار این‌چنینی کمتر دیده‌شده:

«جهان مانکنی‌ست در شانزه لیزه
گُرگی ست در وال‌استریت
زنی ست در کابل
که روسری‌اش در باد می‌سوزد»

«گرگی ست در وال‌استریت» رابطه‌ی پیرامتنی با فیلم «گرگ وال‌اسـتریت» سـاخته‌ی «مارتین اسکورسیزی» دارد. کمدی سـیاهِ گرگ وال‌اسـتریت نمایانگر مردی(جردن بلفورت) اسـت که درنهایت از پول و نظام سـرمایه‌داری شـکسـت می‌خورد. فیلم سراسر حاوی صحنه‌های جنسی و استفاده‌ی بزاری از زن اسـت. زنی در کابل، در جهانی که شبیه گرگ اسـت، جهـانی کـه مـانکنی زیباسـت، مورد تجاوز و سـوءاسـتفاده‌ی جنسـی قرار می‌گیرد و روسـری‌اش که می توانـد نمـادی از حرمـت، شـخصـیت، حجابی که نشـان‌دهنده‌ی عفاف اوست و از بین می‌رود تا او را تبدیل به یک هرزه کند، می‌سـوزد و از بین می‌رود(کشف حجاب توسـط سـربازان و سـوزاندن روسـری او). در کشوری که مورد دسـت‌درازی نظام سرمایه و استثمار جهانی قرارگرفته است، جهانی که به شما یاد می‌دهد یک خودکار را چگونه بفروشید(دیالوگی از فیلم)

در اکثر شعرهای مصطفا صمدی به‌اتفاقات تاریخی و تلخی که در افغانسـتان اتفاق افتاده؛ اشاره می‌شود و هر بار هدف خاصـی را دنبال می‌کند و سـطرهای شـاعرانه‌ای می‌سـازد، برای مثال:

«نهایت»

«هر چیز نهایتی دارد
نهایت قلک‌های پنج ده سالگی
تفنگی ست
که آب می‌خورد از خشاب
نهایت جنگ حتی
حماقتی‌ست در لباس کابل
دینامیتی لای پای بودا

و تفنگی ست بر پیشانی غزنی
که سرش نمی‌شود
با شقیقه بازی کند
یا کودکی»



پانزده سال پیش گروه طالبان اقدام به تخریب تندیس‌های بودا در صلصال و شهمامه کردند و دو روز متوالی با موشک و گلوله؛ این مجسمه‌های تاریخی را فروریختند. بعدازاینکه بودا تخریب شد گروه طالبان نُه رأس گاو را در مقابل مخروبه‌های بودا قربانی کردند و می‌گفتند که ما ابراهیم خلیل هستیم که بت‌ها را شکستیم و همین گوشت را (قربانی) میان افرادشان تقسیم کرد. در اینجا شاعر قصد داشته است تا خرافه را موردانتقاد قرار دهد و عاقبت خرافه را با ایجاز، در یک سطر بیان کند.

در انتها مصطفا صمدی شاعری‌ست که «کلمه» را می‌شناسد و روی هر کلمه تأمل می‌کند تا کارکردهای مختلفی از آن بگیرد(قند/هار، بیت الخلا"ف" و...) که با توجه به دانش شعری، تئوری‌ها، لحن و فرمِ تقریبن مناسب می‌تواند شاعری باشد که از دل جنگ، شعری با سبک تازه بیرون بیاورد که شبیه اکثر شعرهای افغانستانی یا اشعاری که در اصطلاح اشعار مقاومت نامیده می‌شوند؛ شعارزده نباشد و خواننده را به شعور واقعی مهمان کند. هرچند برای رسیدن به فرم مناسب و شعری متمرکزتر باید تلاش کند و بیشتر خودش باشد. یکی از دلایلی که در این متن از افغانستان بیشتر صحبت کردم این است که شاعر هم رویکرد این‌چنینی دارد و کشور او بیش از خودش بر شعر مسلط است. علاوه بر این‌که عملکردی منفعل در برابر پوچی و درد به تکرار می‌رسد و لازم است برای نباختن به ظلم دنیا این سخن از «نیچه» را به یاد داشته باشیم:

«هنر و نه هیچ‌چیز دیگر. برای اینکه حقیقت باعث مرگمان نشود، هنر را داریم.»

کالبدشکافی یک شکاف

پویان فرمانبر



هیچ‌گاه شـعر و شـاعر از یکدیگر جدا نبوده‌اند و طبعن هیچ‌یک از این دو به‌تنهایی توانایی عبور از مرزهای هستی شـناسانه را ندارند؛ این تمهید نیز با تئوری مرگ مؤلف متفاوت بوده، جهان شـاعر را هدف قرار داده است و نباید فراموش کرد که جهانِ یک شاعر شامل شعر هم می‌شود.
متأسـفانه بسیاری از شاعران، اعم از ایرانی و افغانستانی، به دلیل تزلزل در شناخت شعر و جذب مخاطب، اسیر فالوور و لایک‌های مجازی می‌شـوند و به سـمت تصـنع می‌روند. این‌گونه اسـت که شـعرِ فارسـی درگیر سطرهای زیبا(و نه سـاختار قدرتمند) می‌شـود و دیگر به فرم و تخیل(ارتباط تصـاویر) نمی‌رسـد، این‌گونه اسـت که فضـای شاعرانه‌ای برای زیسـتِ تفکر به وجود نمی‌آید و بلاهت در ادبیات جولان می‌دهـد و زبانِ قدرت، فریباتر از قدرتِ زبان به چشم می‌آید و رادیکالیسم فرهنگی در نطفه پنهان می‌ماند.
اساسن برای مبارزه با هر چیزی باید فرهنگ آن را در عمق جسـت‌وجو کرد و با تراوش متشتت شعور، قلب دشمن را منهدم کرد؛ چند سال می‌شود که افغانستان درگیر جنگ‌های مسـتمر از جانبِ گروهک‌های تروریسـتی و آمریکایی‌ست که این قضـیه، قلب شـاعران افغانسـتانی را به درد آورده و حتا خیل زیادی از آن‌ها دل به مهاجرت داده‌اند؛ اما نکته‌ای که حائز اهمیت اسـت برخورد سـطحی‌شـان با این مسـئله بوده که اکثر آن‌ها نقش فرم و زبان را در شعرهایشان نادیده می‌گیرند و به سـمت شـعارهای سطری و سطحی می‌روند چرا که مردم همین را می‌خواهند؛ و چه چیزی اِغواگرتر از مردم؟
اما جهانِ شـعرهای مصـطفا صـمدی، تنها مختصِ ظاهر و عواطفِ رویه نگر نبوده و خود را به احسـاس سـطحی که در سطرهای زیبا جا خوش می‌کند محدود نمی‌سازد؛ یعنی علاوه بر محتوا و موتیف مقید، به فرم، تخیل و تولید فضای تـازه اهمیـت می‌دهـد و تِم‌هـای مختلف را بـه نمایش می‌گذارد. «مصـطفا صـمدی» یکی از همین شـاعران افغانستانی‌ست که اکثر شعرهایش را در غربت نوشته و این مهم در لابیرنت‌های معنایی-نشـانه‌ای و فرمیکِ شـعرش پیداست؛ درواقع با نگاهی تیز، دردِ وطنش را با غربتِ خود اینهمان کرده، به سـراسر شعر تزریق می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، این شـاعر کالجی به کمک زیرسـاخت ذهنی‌اش فضـاهای بدیعی خلق می‌کند که موجب تراوش مغشـوش شـعور می‌شود.
مصـطفا صـمدی یکی از ادمین‌های باسـابقه کالج شـعر نیز هسـت؛ دَه ماه می‌شود که او همواره همراه کالج بوده و این جنبشِ شـعری-شـعوری را رها نکرده اسـت. منتخبی از اشـعار او در جزوه‌ای ۱۷ صـفحه جمع‌آوری‌شـده که حالا روبروی ماست. در این وانفسا چاره‌ای جز زیست در ذهن نیسـت و واقعن دشوار است که دست از همه‌چیز بِکشی و به کِرم‌های سمجی که زمانی در چشمانت زندگی می‌کردند فکر کنی. چاره‌ای جز برهم زدن فضـا و زمان نیسـت تا خاطرات و خانواده ات را کنار خودت بیاوری و در این غربت به رفتار خواهرت شک کنی و یا عصبانیت پدرت را بطلبی، نه خنده‌هایی که هیچ شباهتی به او ندارد:
«خواهر؟
بس کن

با توأم
جلوی خنده‌ی بابا را بگیر
بگو مثل قبل
قبلِ قرص‌هایش عصبی شود»
(قاب)

گویا غربت، تنها تقابل با زمان را برنمی‌تابد و سراغ آمیزش با زبان هم رفته است. زبانی که منظور را کنار می‌زند تا خودش را لخت کند. زنهار! زبانی که مستقیم باشعور، تفکر و رادیکالیسم در ارتباط است. زنهار! زبانی که واقعن بی‌رحم است. زنهار! اما وطن چه؟ چرا این تن هرگز از آدمی جدا نمی‌شود؟ چرا همیشه هوای زنی هار می‌کند تا پی آن بدود؟ زنی هار که وجود ندارد و تنها هدفی‌ست که باید برای حرکت، شعور، این وطن و تن باشد:

«زن/هار!   بند از روسری‌ات بازکنی
زنهار   مردمان شهر
زنهار   هزاره دارد بلند...   شد»
(زن هار!)

هزاره را که نمایی از افغانستان است؛ بلند کردند! درست مثل این خانه که صدای کفش‌های مردی با حکم تخلیه و کلت و شلوار، زخمی‌اش می‌کند. این خانه برای صاحب‌خانه است و صاحب‌خانه کسی جز خود خانه نیست! یعنی باید تنت را بی‌خیال شوی تا از این خانه دل بکنی:

«تق تق تق
صدای کفگیر نیست
صدای در است
و مردی با حکم تخلیه
با کلت و شلوار
در رژه پشت در»
(تق تق)

در شعر «تق تق» با فُرمی خودویژه روبرو هستیم که با ترجیع‌بندها و ترکیب‌بندهای متفاوت که بر صفحه کاغذ نقش بسته و به کمک هرمنوتیک، تولید فضای متفکرانه کرده است؛ اما فضای شاعرانه، تنها به این شعر ختم نمی‌شود و در شعرِ بعدی «عرق ملی» نیز به کمک لحن و اجرای روان، شاهد آن هستیم. اجرایی که باز هوس این وطن را کرده و آن را به صدا درآورده است:

از آشی که پخته‌ای تنها پیازش از تو بود
و من دهان سوخته‌تر از آنم که بگویم
«وطن عشق تو افتخارم
و از راهی که نمی‌رود   بروم»
(عرق ملی)

اما این سطرها فقط در افغانستان خلاصه نمی‌شود و گویا شاعر به مرزهای بزرگ‌تری می‌اندیشد؛ به انسان، جهان و نابرابری؛ به غصه‌ای که به سومالی گره زدند و یا به گرگی می‌اندیشد که در «وال‌استریت» زوزه می‌کشد. همچنین در ادامه، شعرش را توسط تکنیک فاصله‌گذاری برجسته می‌کند و به این واقعیت طعنه می‌زند:

«می‌تواند جهان
تو هم می‌توانی
می‌توانی به جان جهان
جهان این شعر بیفتی
که فرم خوبی ندارد»
(جهان)

اما این طعنه قرار نیست به اتمام برسد و در «ارکسترا» با «تو» ی نامعلومی طرف هستیم که شاید معشوق شاعر باشد یا وطنش و یا شاید هردو.

درست است؛ هر چیز اقتضای خودش را دارد اما این «خود» در کجا شکل‌گرفته است؟ چرا تفنگ؟ چرا چاقو؟ اصلن چرا همین معشوق؟ این سؤال‌ها جهان‌بینی شاعر را نشان می‌دهد که کلیشه را به ذهنش راه نمی‌دهد و همه‌چیز را زیر سؤال می‌بَرَد؛ کسی چه می‌داند شاید زن هار، همین سؤال‌هاست:

«هر چیز اقتضای خودش را دارد
مثل چاقو که تنها برای پوست کندن میوه نیست
می‌توانی بنشانی در سینه‌ام
عمیق‌تر
کاری‌تر

دوستانه‌تر
که اقتضای تو همین است»
(ارکسترا)

آری! جامعه، حجیم است و اقتضایش همین ارتباط‌هاست. ارتباط آن دیگری با آن دیگری! ارتباط دست با چشم و یا پا و یا... از زنی که بوی قرمه می‌دهد تا مردی که چیزی جز تار سبیل نیست. ازاین‌گونه به دنیا آمدن تا زندگی نکردن؛ و از گل محمد تا گل محمد!

زنی که بوی قرمه می‌دهد همان دختری‌ست که با انفجار، احساس خوشبختی می‌کند. این زن همان گل محمد است، همان تار سبیل؛ اما شاعر چه؟ آیا چیزی جز همین زهراست؟ آیا چیزی جز دینامیتی است که دریافته است «باید در کاغذ منفجر شود؟

زنی که بوی قرمه
مردی که تار سبیلش
و دختری که...
تو عاشق کدام این سه نفر بودی گل محمد!
که زندگی نکردی»
(جامعه)

تخیل و زبان، تنها در «جامعه» خلاصه نمی‌شود و انگار در هوای برلین، باز هوای زبان به سر شاعر زده است تا خلاف کرده باشد! خلافی که در سطحِ شعر پیدا نیست اما اگر جوری دیگر و عمیق‌تر ببینی مشهود می‌شود. مثل اتاقی که هیچ پنجره‌ای تکلیفش را روشن نمی‌کند و یا دری که نمی‌ریزد بر خوشی:

«بریزد دری
باز شود پنجره‌ای
مثل یک دو هجا فحش
یا قند/هاری در دلم
مثل هوای برلین
که بلد نیست خوب باشد»
(بیت الخلا"ف")

از جهان که به جغرافیه نظر کنیم باز با همان «تو» ی نامعلوم طرفیم. «تو» یی که انگار سیمایی ندارد و تنها حسیتِ خالص است. انگار صورتک‌های مختلف بر چهره می‌زند تا دلیلِ زیست شاعر باشد. «تو» یی که مثل سؤال، شاعر را می‌دواند تا... به‌راستی این‌همه صبر برای چه؟ این‌همه صبر برای دلی که سوراخ است به چه دردی می‌خورَد و یا اوضاعی که خراب! برای تو؟ «تو» یی که آن «روبرو در آینه ایستاده است؟

صبر برای چه؟
دلم تنگ
اوضاعم خراب
و یک شهر طالبم برای تو»
(جغرافیه)

آری! هر چیز نهایتی دارد(نهایت) از این نقد گرفته تا خاطراتی که باز شروع نمی‌شوند، از جهانی که تنها جنگ را فراگرفته است و از حماقتی که روزبه‌روز بیشتر می‌شود. مصطفا صمدی ماهیت جهان را دریافته است. او می‌داند که مرزِ خنده تا گریه از تار مو هم باریک‌تر است و صلح برادرِ جنگ است. او شاعرِ این‌گونه شهودهاست، شاعرِ یکی کردنِ دوآلیزم‌ها و درنهایت، نابودی همه‌ی آن‌ها!

دیگر فریب نمی‌خورَد. نه به «بیا اینجا» های معشوق اعتمادی دارد و نه به خود. او رزمنده نبوده اما ترکش‌هایی دارد که هر جا می‌رود همراهش است. بااین‌حال، باز خطر می‌کند. پی معشوق را می‌گیرد تا با چاقو زخمی شود؛ و یا دنبال کابُل می‌گردد تا در اشک زندگی کند. برای او چیزی جز شعر اهمیتی ندارد، حاضر است که به خود، بمب و دینامیتی ببندد و در کاغذ منفجر بشود:

«هرگز به سیب
در دست دختری
فکر کرده‌ای آیا؟
نارنجکی‌ست
که آن‌هم نهایتی دارد
مثل همان قلک همان تفنگ»

اندوه خاکستری

رئوف دلفی



مهم‌ترین ویژگی اشـعار «مصـطفا صـمدی» فضـای تازه و حس‌آمیزی اسـت. برخورد شـاعر با مفاهیم، اصطکاک او با وقایع و دریافت‌های حسـی‌اش، چکیده‌ی کارهای اوسـت که تبدیل به فرمی گاهن خودویژه شده و آثارش را از حیث لحن، هارمونی و ایماژ به لحظات منحصـربه‌فرد بدل کرده. بی‌شک زیست شاعر و اتفاقات پیرامون وی در شکل‌گیری جهان شـعری‌اش نقش بسـزایی دارد و شـاید دلیل اصـلی جذابیت کارها فضـایی‌سـت که برای مخاطب ایرانی تازگی دارد؛ چراکه دنیای شـاعر و اتمسـفر کارهای او با بدعت همراه اسـت. مصـطفا صـمدی شـاعری افغانستانی تبار که خروجی آثـارش مجموعـه ایی از حرمان وی در زندگی پرفرازونشـیبی سـت که تجربه کرده و در اشـعارش ازنظر روانی یک نهیلیسـت اسـت که از اندوه حرف می‌زند. غم، اندوه، جبر، شکست، انزجار، پوچی، شماتت، جنگ، تباهی و نوستالژی نمودهای بارزی در کارهایش دارند.

شـعر مصطفا صمدی موضع انفعالی دارد و راوی اشعارش معمولاً نظاره‌گر و گاه ژورنالیسـت اسـت که فقط گزارش می‌دهد؛ گاردی در برابر اتفاقات ندارد و خنثی و بی‌رِوُلته اسـت؛ همچنین پیشنهادی ندارد و اکتیو نیست. ازاین‌جهت بزرگ‌ترین ضعف کارهایش به‌حساب می‌آید.

به‌عنوان‌مثال:

بیت الخلا "ف

«تکانم نمی‌دهد غروب
به درد نمی‌خورد ماه
روشن نمی‌کند هیچ پنجره‌ای
تکلیف اتاقم را
می‌وزد باد
و خاکی بلند نمی‌شود از خیابان
که مال من ست
بوده است
و دیگر نیست
که مادری کند برام
در شهری که گیرکرده دست هام
بریزد دری
باز شود پنجره‌ای
مثل یک دو هجا فحش
یا قند/هاری در دلم
مثل هوای برلین
که بلد نیست خوب باشد
دنبال خودم هنوز بی‌چاره‌ام
مادری باید کنم برای کلمات
برای خودم
و شهری که مال من نیست
نبوده است»

شـعری یاس آلود که راوی در هیچ کجا احسـاس خوبی ندارد و از شـکسـتی همیشگی و غم ممتد شِکوه می‌کند...
ازاین‌دسـت ناله سرایی‌ها در اشعار مصطفی صمدی به‌وفور دیده می‌شـود که گاردی انفعالی و مسـتأصـل دارند اما در شـعرهایی نظیر «جغرافیه» و «نهایت» داربسـت محکم‌تری می‌سازد که احساس و خرد در کنار هم حرکت می‌کنند و رفتار شـاعر با زبان به پختگی بیشـتری رسـیده اسـت. درنهایت شـعرهای مصـطفا صـمدی کارهایی قابل‌تأمل با فضـاسـازی‌هایی متفاوت و جهانی پر از حس‌آمیزی همراه اسـت. شـعرها کم‌تر اگزوتیک و تصـنعی هسـتند، هرچند گاهی سـایه احسـاس بر عقل در کارها سنگینی می‌کند؛ اما آنتی پات نمی‌شـوند. کارهای مصـطفا ترکیبی از نیش و نوش، زیبایی و زشتی، خوبی و بدی، سیاهی و سپیدی و... است و می‌توان گفت رنگ شعرهای او خاکستری ست.

جهان نابرابر

ساحل نوری



«جهان»

جهان می‌تواند نابرابری کند
غُصه‌ای را به سومالی گره بزند
موشکی را به فلسطین
می‌تواند
زیر جهنم مرگیِ برمه دستخط بگذارد
بگذارد شویی در بُرج العرب
یا فنجانی چای سبز
روی میز میلیونری در دل اقیانوس
جهان مانکنی‌ست در شانزه لیزه
گرگی‌ست در وال‌استریت
زنی‌ست در کابل
که روسری‌اش در باد می‌سوزد
جهان می‌تواند نابرابری کند
می‌تواند جهان
تو هم می‌توانی
می‌توانی به جان جهان
جهانِ این شعر بیفتی
که فُرم خوبی ندارد
و مثل من که سال‌هاست
فُرم خوبی ندارم
دست‌ودلش می‌لرزد

«مصـطفی صـمدی» شـاعر خراسـانی اهل کشور افغانستان اسـت. میل به‌تازگی در شـعرهای او موج می‌زند، بااینکه اغلب اشـعار وی تحت تأثیر جنگ و مهاجرت هستند ولی به‌جرئت می‌توان گفت این شـاعر نوپای خراسـانی با بیانی آوانگارد گامی نو در بازنگری موضوعی تکراری برداشته و آن را به زیبایی هرچه تمام‌تر و با بیانی تازه ارائه می‌دهد.
در شعرِ «جهان» شاهد موتیف‌های آزادی هستیم که جهانِ شـــعری را ترســـیم کرده و مخاطب را با اســـتفاده از فضـاسـازی‌ها و تصـویرهای عینی به درک درستی از شعر می‌رسـاند. در این شـعر، شـاعر به مباحثه با جهان خود می‌نشیند و با به تصویر کشیدن جهانِ نابرابر، غصه سومالی را به جنگ فلسـطین ربط داده و از کشـتاری که در «برمه» اتفاق افتاده سخن می‌گوید و از این نشانه‌ها زمینه ایی برای به رخ کشـیدن نظام‌های کاپیتالیسـتی می‌سازد و همه‌ی این مضامین را با زنی در بغداد که روسری‌اش می‌سوزد و آتش می‌گیرید گره می‌زند. گویی جهان متنی شـعر می‌سـوزد و آتش می‌گیرد؛ و در انتها شـــاعر با اســـتفاده از تکنیک فاصله‌گذاری شعر را به پایان رسانده و مخاطب را از جهان مادی به جهان شـعری پیوند می‌دهد و از او می‌خواهد که در ساخت جهان شعری با او همراه شود.
ترکیبات اسـتعاری، سـطر سـازی، تقطیع مناسـب، سـاختار معنایی و تِمی که در سـراسـر اثر جریان دارد؛ همه و همه موجب جذابیت این شـعر سـپید شـده‌اند و نتیجه‌ی اجرای مناسب این مؤلفه‌ها موجب پرفورمنس مناسب شعر گردیده اسـت. با آرزوی موفقیت برای این شاعر آوانگارد و به امید آنکه شاهد ترویج این جریان شعری–شعوری در میان دیگر شاعران خراسانی باشیم.

بازیچه‌ی تروریسم

نوید استاک



انسان بازیچه است؛ همه بازیچه‌ایم، بازیچه‌ی دولت، جامعه، رهبر، حاکم و حقوقِ بشر...

حقوقی بشری یا بشری حقوقی؟ که جز ناحق نیست؛ قدرت در دستِ اُپورتونیست‌های تروریست است که مثل گاو در حالِ بزرگ شدن هستند و نظامِ سرمایه‌داری را چاق‌تر از قبل می‌کنند. قدرت را در دست دارند؛ مردم را با سیاست‌های کثیفشان به جانِ هم انداخته، جهان را به گند کشیده و زمین را گرفته‌اند. تروریست‌هایی که هزاران سال است انسان را به قهقرا کشانده‌اند تا نامِ ننگشان را با خون‌هایی که بر تاریخِ سیاه ریخته‌اند؛ روشن‌تر بنویسند: ابوبکر بغدادی(رهبر داعش که او را خلیفه‌ی مسلمانان خطاب می کنند)، ملا محمد عمر(رهبرِ طالبان که نامِ دیگرش امیرالمؤمنین است)، صدام، هیتلر، استالین و...

در اکثر شعرهای این مجموعه، تِم و موتیفِ شعرها جنگ، نابرابری، ظلم و سرخوردگی از شرایط جامعه است.

شعرها، جهانِ درون و بیرونی مؤلفش را نشان می‌دهند که از شرایط کشورش به تنگ آمده و ناچار به تبعیدی خودخواسته شده و این تبعید، خالقِ شعرهای اوست. شعر «زن هار» رابطه‌ای بینامتنی با ملا عمر، رهبر گروه طالبان دارد. از تکنیک‌های قابل توجه در این مجموعه «فاصله‌گذاری»، «لحن‌گردانی»، «تقطیع مناسب»، «سپید خوانی» و «بازیِ زبانی» است. شعرِ «نهایت» فرمی خود ویژه و ساختاری یک‌جمله‌ای دارد و با استفاده از موتیف‌های آزادی چون «تفنگ»، «خشاب»، «کابُل»، «دینامیت»، «شقیقه» و «نارنجک» به فضایی جنگ‌زده در نوستالژی‌های کودکی اشاره‌کرده و با این تصویرها دست به خلق شعری ساختارمند زده است.

از دیگر نکاتی که در این مجموعه بیشتر به چشم می‌خورد؛ استفاده از نام شهرها یا مکان‌های معروفِ جهان است که شعرها را به سمتِ روابط بینامتنی برده و سعی در خلق شعری جهانی در جهانِ شعر داشته است.

در شعر «جغرافیه» با شعری عاشقانه و اروتیک روبه‌رو هستیم که این فضا را با استفاده از تصاویری چون «سوراخ»، «اتراق» و «انار» نشان داده و شعری اروتیک را خلق کرده است. در این شعر سطر «قناری شوم در جزایرت» استعاره‌ای از غرق شدن در اندام، رؤیا و یا خیالِ معشوق است و با جزایر قناری رابطه‌ی بینامتنی دارد. پنهان بودنِ جزیره استعاره‌ای از پیدا نبودن اندام‌های معشوقه‌ی مؤلف است که با بازیِ زبانی چنین سطرهای زیبایی را ساخته است. در شعر «عرق ملی» سطر «هی هم بزن/ برهم بزن» موسیقی و قافیه‌ی درونی، در این سطر زیبایی ایجاد کرده است. سطر هشتم «و من دهان سوخته‌تر از آنم که بگویم» در اینجا کلمه‌ی «من» حشو بوده که بهتر است حذف شود تا شعر در اجرا سرعتِ بیشتری داشته باشد. در شعر «تق تق» از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده‌شده است:

«صدای در است/ صدای کفگیر/ صدای کفش‌های»

مؤلف از شرایطِ حاکم برجهان درمانده و ناراحت است؛ خشم و عصیان درونش را با نوشتن شعر تخلیه کرده، به آن امید که روزی این شعرها گلوله‌ای بر پیشانیِ سیاستمداران، تروریست‌ها و حکومت‌های فاشیستی‌شان شود.

جنگ را آغاز کرده‌اند، نمی‌دانند که گلوله پایانِ شعر نیست...

زندگی در جنگ

فاطمه قهرمانی



هر چیز نهایتی دارد
نهایت قلک‌های پنج ده سالگی
تفنگی‌ست
که آب می خورد از خشاب
نهایت جنگ حتی
حماقتی‌ست در لباس کابل
دینامینی لای پای بودا
و تفنگی‌ست بر پیشانی غزنی
که سرش نمی‌شود
با شقیقه بازی کند
یا کودکی
هرگز به سیب
در دست دختری
فکر کرده‌ای آیا ؟!
نارنجکی ست
که آن هم نهایتی دارد
مثل همان قلک
همان تفنگ

افغانســتان، کشــوری که در طول تاریخ متحمل جنگ‌های زیادی شــده، حکومت ده ســاله‌ی طالبان، حمله‌ی نظامی آمریکا و جنگ‌های داخلیِ بسیاری که همواره زندگی مردم افغانســتان را تحت‌الشــعاع خود قرار داده است، مردمی که کوچک‌ترین ســلاح دفاعی نداشتند و در این میان کودکانی که تمامی شــیطنت‌ها و آرزوهای کودکی‌شان در گورستانی به نام جنگ قربانی می‌شـود؛ شعر «مصطفا صمدی» حول و محور فضــای جنگ‌زده‌ی افغانســتان اســت، شــاعری که از نزدیــک شـــاهـد این حوادث بوده و بـه نوعی «جنگ» را زندگی کرده اســت، با این مقدمه به بررســی شــعر «هرچیز نهایتی دارد» می‌پردازم:

«هر چیز نهایتی دارد
نهایت قلک‌های پنج ده سالگی
تفنگی ست
که آب می‌خورد از خشاب
نهایت جنگ حتی
حماقتی ست در لباس کابل»

راوی در ســـطر اول از «نهایت» حرف می‌زند، گویی منتظر یک پایان اســت، پایانی که قابل پیش‌بینی‌ســت و در ســطر دوم، این نهـایـت را بـه قلک‌هـای کودکی ربط می‌دهـد، قلک‌هایی که در آخر تبدیل به تفنگ می‌شــوند، اینجا با دو روایت طرف هستیم: روایت اول کودکی‌ست که با پول‌هایی کـه جمع کرده، تفنـگ اســـباب‌بازی محبوب خود را تهیه می‌کنـد و روایـت دوم به کودکی اشـــاره می‌کند که قبل از شکستن قلک و شادی ناشی از جمع کردن پول، در بمباران جنگی کشته می‌شود، اینجا قلک می‌تواند نشانه‌ی آرزوهای

ازدست‌رفته‌ی کودک هم باشد، /نهایت جنگ حتی/حماقتی‌ست در کابل/ کابل، مرکز افغانستان و شهری‌ست که همواره مورد هجوم بوده و از جنگ‌های داخلی و خارجی مصون نمانده، اینجا حماقت می‌تواند اشاره به جنگ‌های داخلی و رویدادهایی که رنگ و بوی خرافه می‌دهد داشته باشد، مثل ماجرای زنی به نام «فرخنده» که با تهمت «سوزاندن قرآن» او را مورد شدیدترین شکنجه‌ها قرار دادند و در فجیع‌ترین حالتِ ممکن به قتل رساندند؛ حادثه‌ای که نشان می‌دهد هنوز هم فقر فرهنگی، زن‌ستیزی و خرافه‌پرستیِ شدید در آنجا حاکم است.

«دینامیتی لای پای بودا
و تفنگی‌ست بر پیشانی غزنی
که سرش نمی‌شود
با شقیقه بازی کند
یا کودکی»

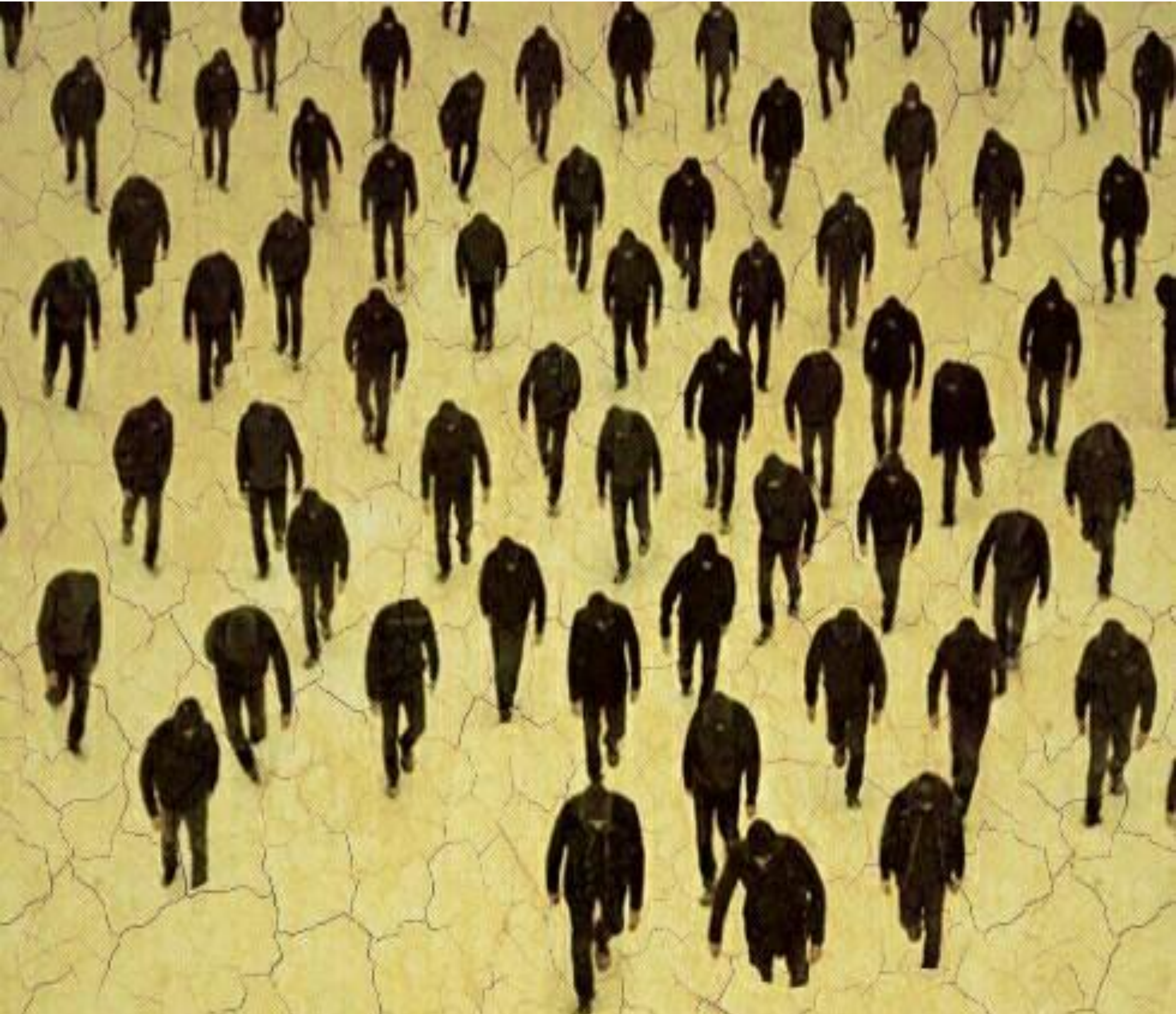
«دینامیتی لای پای بودا» اشاره به بمب‌گذاری طالبان در سال ۲۰۰۱ دارد که در حفره‌های مجسمه‌های بودا بمب گذاشته و بوداها یا پیکره‌های سنگی، با ارزش تاریخی بالا را در عرض ۲۵ روز، کاملن تخریب کردند؛

سطر بعدی «و تفنگی‌ست بر پیشانی غزنی» باز هم به یکی از شهرهای افغانستان (غزنی) اشاره می‌کند، شهری فقیرنشین که همانند دیگر شهرهای این کشور از حمله بی‌نصیب نمانده است، «که سرش نمی‌شود/با شقیقه بازی کند/یا کودکی» اینجا به بی‌رحم بودن جنگ و اتفاقات ناشی از آن اشاره‌شده، جنگی که همیشه نابرابر است و همواره قربانیان اصلی آن زنان، کودکان و مردانی بی‌دفاع هستند، تفنگی که بدون فکر شلیک می‌شود و برایش فرقی ندارد که این فشنگ به شقیقه‌ی زنی یا کودکی خردسال برخورد کند.

«هرگز به سیب
در دست دختری
فکر کرده‌ای آیا ؟!
نارنجکی ست
که آن هم نهایتی دارد
مثل همان قلک
همان تفنگ»

اینجا راوی به سیب اشاره می‌کند سیبی در دست یک دختر، «سیب» میوه‌ای‌ست که در کتب مذهبی باعث رانده شدن انسان از بهشت شده است، این سه سطر می‌تواند اشاره‌ای به آن داستان باشد و در سطر بعد که می‌گوید «نارنجکی‌ست» تأکید می‌کند که این سیب مثل یک نارنجک باعث فروپاشی سرنوشت انسان شده و حاصلش جنگ و کشتار بی پایانی‌ست که امروزه شاهدش هستیم، اما روایت دیگری که می‌توان از این سه سطر دریافت کرد: «سیبی در دست یک دختر» نشانگر یک نوع امید است، امیدی که در سطر بعد «ارنجکی‌ست» بدل به ناامیدی شده، راوی در کل امیدی به بهبود این زخم ندارد و مانند سطرهای اولِ شعر پایان آن را پیش‌بینی می‌کند؛ دو سطر آخر به سطرهای ابتدایی شعر بازگشته و به مخاطب یادآوری می‌کند که این درد، دردی تکراری، با پایانی تلخ و پیش‌بینی شده است و جنگ همواره در کمین است.

در حالت کلی شعر مصطفا صمدی نیت شاعر را به‌خوبی نشان داده و تأثیر خود را بر مخاطب می‌گذارد اما به نظرم شاعر می‌توانست با استفاده از نشانه‌های جدیدتر، چند سطر دیگر به شعر اضافه کند و در عین حال شعر را که زبانی نسبتن ساده دارد؛ چند تأویلی‌تر کند. به نظرم فضای «ناامیدی» در شعر می‌تواند بدل به یک فضای تازه‌تر شود؛ شعری که به کودکان قربانی در جنگ اشاره می‌کند چرا این کودکان را بدل به زندگی نمی‌کند؟ کودکانی که حتا در صورت قربانی شدن هم، به «زندگی» بیش‌تر از «جنگ» فکر می‌کنند.



کارگاه نقد

۵

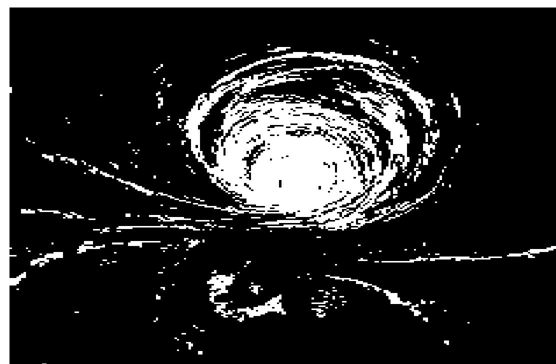
نقد و بررسی

نقد شعر خزان زندی

رئوف دلفی

«دیوآوار»

بی‌لباس دردارم
سپیدارم
شب ندارم
حتی اگر پتو بکشم سرِ تختخواب
بی‌دارم
ناز ندارم که دیگر بگیری از دست
فروکنی لای پای هارم
و در بروم از ترس
زیر چادر مریم
که باکره‌ست دیوآوارش
بی‌لباس دردارم
کج اگر بگذارم پا
از چهار دیوارم
دوباره می‌ریزد ترس
و می‌افتم عقب‌تر از چهارپا
که دسته کرده دست‌هام
پشت دیودارِ خانه‌مان
چرا دوباره سر نمی‌رسد روز؟
شب هنوز پای‌دار است



خفقان، تاریکی، وحشت و سیطره‌ی ظلم و ناتوانی انسان در مقابل شرایط، مفعول بودن در برابر هجوم اتفاقات، حس انزجار از شرایط حاکم و آزادی‌خواهی، مهم‌ترین و بارزترین مسئله‌ی این شعر است. شاعر سعی کرده با تخیل زبانی و ایماژی، اثر را به اکران بکشد و ما را به جهان خویش ببرد. در واقع تمام تصاویر، کلمات، ترکیب‌ها و اتفاقات درون‌متنی مانند رگبار، مخاطب را نشانه می‌گیرند. اسم «دیوآوار» که دروازه‌ی ورود ما به شعر و شناسنامه‌ی اثر است، بسیار هوشمندانه و خلاق انتخاب شده. «دیوآوار»، دیواری‌ست خراب شده یا دیوی آواره و مطرود. به‌عبارت دیگر هجوم دیو، آوار و دیوارها درهم تنیده شده است. نام شعر چند ایماژ را به ذهن متبادر می‌کند که همه‌شان در سیاهی، نابودی و ظلم با هم مشترک‌اند. اثر، دارای کلمات کلیدی‌ست مانند دیو، دیوار، شب، ترس، دار، چهار دیوار و... که در یک شبکه‌ی معنایی به ایجاد فضایی تاریک، خوفناک و گوتیک نزدیک می‌شود. سعی می‌کنم در این نقد، شعر را از منظر نشانه‌شناسی و ساختارگرایی مورد تحلیل و واکاوی قرار دهم:

پارت اول:

بی‌لباس دردارم
سپیدارم
شب ندارم
حتی اگر پتو بکشم سرِ تختخواب
بی‌دارم
ناز ندارم که دیگر بگیری از دست
فروکنی لای پای هارم
و دربروم از ترس
زیر چادر مریم
که باکره‌ست دیوآوارش

در سطر آغاز شعر (بی‌لباس دردارم)، لباس می‌تواند استعاره از تمام گرفتاری‌های دنیوی و بی‌لباس بودن و برهنگی،

نشانه‌ی رهایی از مشکلات و در نتیجه آزادی‌ست. شاعر به «رهایی» اشـاره دارد که با بی‌لباسی و برهنگی، آزاد شدن را نشـــان می‌دهد. به عبارت دیگر، بی‌لباســـی را دری برای خروج می‌بیند.

در ادامه‌ی شعر:

سپیدارم
شب ندارم
حتی اگر پتو بکشم سرِ تختخواب
بی‌دارم

سـپیدار بودن به سپیده، روشنی و طلوع که از پس بی‌لباسی و رهایی محقق می‌شـود، اشاره دارد و دری‌ست که به‌سوی سـپیده‌دم باز می‌شـود. «شب ندارم» یعنی تاریکی و ظلم به آخر می‌رسد.

«حتی اگر پتو بکشم سرِ تختخواب
بی‌دارم»

این سـطرها با توجه به‌نظام دال و مدلولی و نشـانه‌شناسی، می‌تواند تأویل‌های متفاوتی داشته باشد. با اشاره به برهنگی در آغاز شـــعر، پتو بر ســـر کشـــیدن به زنانگی شـــاعر و موقعیت‌های اجتماعی مربوط به آن مانند حجاب و... اشاره می‌کند که زن در آن قرار دارد و می‌تواند یک مطالبه باشـد. از «بی دار» دو تأویل متفاوت حاصـل می‌شود: یکی بیداری و دیگری بـدونِ دار بودن که در نوع خود، کاری خلاقانه و در خدمت شـعر اسـت. هم‌چنین در راسـتای فرم‌سـازی و اتمســـفر کلی شـــعر قرار دارد و باعث می‌شـــود اثر عمق بیشـــتری پیدا کرده و مخاطب از زوایای مختلف به آن فکر کند.

در ادامه:

ناز ندارم که دیگر بگیری از دست
فروکنی لای پای هارم
و دربروم از ترس
زیر چادر مریم
که باکره‌ست دیوآوارش

در این قســـمت، شـــاعر علیه تعاریف متداول زن عصـــیان می‌کند: «ناز ندارم که دیگر بگیری از دســـت». با توجه به فضای شعر که از ابتدا برهنه می‌شود، شاعر از زنانگی، نگاه مردسالار و توصیفات کلیشه‌ای از زن مثل احساساتی بودن، ناز کردن و... آشنایی‌زدایی می‌کند. هم‌چنین در قسمت بعد، دســـت بـه قـداســـت‌زدایی می‌زنـد و بر همه‌چیز که جز محدودیت برایش نســـاخته‌اند، می‌شـــورد که این امر نوعی دهن‌کجی و طغیان است.

پارت دوم:

بی‌لباس درد دارم
کج اگر بگذارم پا
از چهار دیوارم
دوباره می‌ریزد ترس
و می‌افتم عقب‌تر از چهارپا
که دسته کرده دست‌هام
پشت دیودارِ خانه‌مان
چرا دوباره سر نمی‌رسد روز؟
شب هنوز پای دار است

نیمه‌ی دوم شـعر این‌گونه آغاز می‌شـود: «بی‌لباس دردارم.» اگر در را به کلمه‌ی بعدی متصل و سطر را سرهم بخوانیم، از نظر آوایی واژه‌ی «درد» را در ذهن تـداعی می‌کنـد. شـاعر برعکس سـطر اول پارت دوم شعرش را در تضاد با مفهوم اول اثر شـــروع می‌کند که این کار، ذهن خواننده را دچار چالش می‌کند و انگار حرف‌اش را پس گرفته اســـت در سطرهای بعد:

کج اگر بگذارم پا
از چهار دیوارم
دوباره می‌ریزد ترس

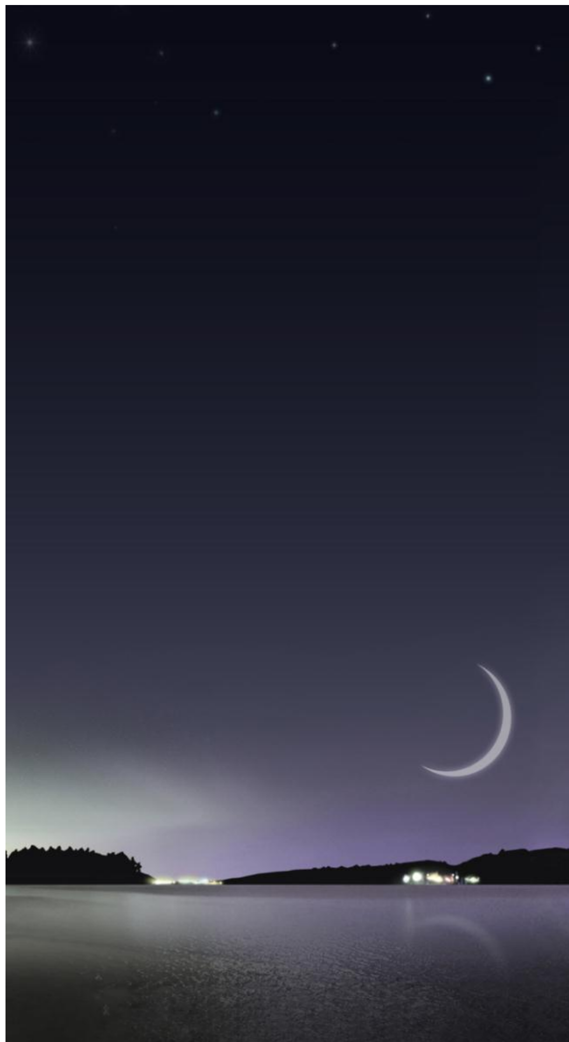
راوی، شعر خود را یک جهان و محیط پیرامونش را دنیایی دیگر فرض کرده کـه آزادی در آن وجود نـدارد و اتـاق را چهاردیواری یا استعاره‌ای از زندان می‌بیند که فقط در همان سلول شخصی می‌تواند آزاد باشد چرا که بیرون از آن، یک ســـلـول بـزرگ‌تـر و تـرســـنـاک‌تـر وجـود دارد.

کج اگر بگذارم پا
از چهار دیوارم
دوباره می‌ریزد ترس

فوبیا از فضای بیرون اتاق، ترس از سیاهی، ناامنی و ناتوانی او به‌عنوان یک انسان در مقابل شرایط در این سطرها تکرار می‌شود.

در ادامه:

و می‌افتم عقب‌تر از چهارپا
که دسته کرده دست‌هام
پشت دیوارِ خانه‌مان



این سطرها اشاره به فضای پشت دیوار خانه که اساسن یک دیوار بزرگ‌تر یا به قول شاعر «دیوآوار» است، می‌کند که مخوف، رعب‌آور، شب زده و همیشه تاریک است. در چنین جوّی باید مثل یک چهارپا به زندگی گوسفندی ملحق شوی که در آن، خبری از آزادی و رهایی نیست.

و پایان‌بندی شعر:

چرا دوباره سر نمی‌رسد روز؟
شب هنوز پای‌دار است

شاعر، هم‌چنان امیدوار است که روزی تاریکی و ستم به پایان برسد. «پای دار بودن شب» به معنای مداوم بودن آن است، اما با تیزهوشی از پای دار بودن، می‌توان احتمال داد ممکن است تاریکی به پایان برسد که در دل تمام سیاهی‌ها، کورسویی از امید وجود دارد. شعر «دیوآوار» به باور من، اثری‌ست موفق و پخته که بلوغ شعری «خزان زندی» نسبت به تمامی کارهای قبلی او را نشان می‌دهد. شاعر چه از نظر برخورد با زبان و چه از نظر معماری شعر و هوشمندی در انتخاب واژه‌ها و هم‌چنین فضاسازی بسیار موفق عمل کرده و شعری چندلایه، عمیق و قابل تأمل را ارائه داده است که در ابژه و سوبژه‌سازی هوشمندانه رفتار می‌کند. بازی‌های زبانی در خدمت شعر است و اگزوتیک نمی‌شود. هرچند معتقد هستم که بعضی از سطرها مثل: «ناز ندارم که دیگر بگیری از دست« یا «که دسته کرده دست‌هام» می‌توانستند اجرای بهتری داشته باشند. در انتها «دیوآوار» شعری خوش‌ساخت و خوش‌فرم است که زیر لایه‌های بسیاری دارد و به مخاطب اجازه‌ی تأویل، کشف و تأمل می‌دهد که هرکس به‌اندازه‌ی درک، شناخت و زیست خودش می‌تواند سهمی در اثر داشته باشد.

نقد شعر لیلال

محمد مروج

زندگی داستان است
عاشقانه
ولی بی لیلی
هر صفحه را که می‌خوانی
حوّای تازه‌ای گم می‌شود
بعد کتاب ورق می‌خورد
و زن که لم‌داده روی کاناپه
هی می‌رود از این کانال
به آن یکی
که خانه از این بیش نماند خالی
دختر دوساله‌اش
چشم‌های نازش را
هی باز می‌کند و بسته
خوابش نمی‌آید
بیرون باد می‌آید
برق گاهی قطع می‌شود
گاهی وصل
پنجره بازی می‌کند
با درِ اتاق
وقتی باز می‌شود
که برگشته باشد باد
و بسته باشد پنجره‌ها را
همه در حال رفت و برگشتند
که جای کسی را خالی
کسی که معشوقات نبوده هرگز
زنی که در این کتاب نیست
یا این اتاق
که جای چیزی
یا کسی در آن خالی‌ست



عشق هیچ نیست
مگر چیزی
که می‌تواند جای خالیِ هر چیزی را
پر کند

علی عبدالرضایی

نقد و بررسی

حتمن برایتان پیش‌آمده است که در تنهایی یا خلوت خود، غرق افکارتان شوید و به حقیقت این زندگی فکر کنید. به این‌که هدفتان از زنده‌بودن چیست؟ برای چه به دنیا آمده‌اید؟ برای رسیدن به شخص یا هدفی خاص، تلاش بسیار می‌کنید ولی وقتی به آن رسیدید، به خود می‌گویید بعد چه؟

هر ثانیه اندامی بنام قلب، مایع زندگی‌بخش خون را از طریق شبکه‌ی گسترده‌ای از رگ‌ها و مویرگ‌ها به مغز و اعضای بدنتان می‌رساند تا آن‌ها را به حرکت درآورید و فکر کنید، ولی نهایتن چه؟ از خواب برمی‌خیزید و تحت عناوین گوناگون، مسئولیت‌های اجتماعی خود را انجام می‌دهید و بعد دوباره می‌خوابید و دوباره و دوباره... تا آن روز برسد که مرگ، شما را چون برگ درختان در فصل پائیز بر خاک سرد انداخته، زمین و افق که در زمان حیات مثل دو خط دربرتان گرفته بودند، با یکدیگر این‌همان شده و زندگی‌تان را در نقطه‌ای به پایان برسانند. عادت، مخدری است که باعث می‌شود هر آن‌چه روزی برای انسان تازگی و جذابیت داشت، کهنه و تکراری شده، از چشم بیفتد. وقتی چنین اتفاقی رخ داد، ما احساس تنهایی می‌کنیم و تا پیدا کردن لیلایی نو، به کنج دنج خود پناه می‌بریم. درواقع تنهایی زاییده‌ی عادت است و برای اکثر آدم‌هایی که در گلّه، رمه‌ای زنده‌اند و بلد نیستند مستقل فکر کنند، ورطه‌ای هولناک و دهشت‌زاست. البته مفهوم تنهایی با خلوت تفاوت دارد (راجع به این مبحث

می‌توانید به سخنرانی علی عبدالرضایی راجع به این موضوع مراجعه کنید). خلوت، دوری گزیدن از دیگران و بودن در مکانی عاری از حضور انسانیست. به‌عبارت‌دیگر، «خلوت» مفهومی عینی و ابژکتیو است ولی در مقابل «تنهایی»، به شرایطی اطلاق می‌شود که انسان در جمع و حضور دیگران، وجودشان را احساس نکند پس مفهومی ذهنی و سوبژکتیو است. مدلول این تنهایی می‌تواند عوامل گوناگونی باشد: پایین بودن سطح شعور و فرهنگ اطرافیان، شرایط روحی خاص، درک نشدن حرف‌هایمان از سوی آن‌ها، بحث‌وجدل‌های تکراری و بیهوده و...

موتیف مقید این شعر، «عشق و آونگ زندگی»ست. عشقی که می‌تواند جای خالی هر چیزی را پر کند. همه‌چیز این جهان، عاشقانه و سکسی‌ست. با آمدن نام عشق، ذهن همگان به سمت انسانی دگر جنس و یا هم‌جنس معطوف می‌شود که ما دوستش داریم و به او عشق می‌ورزیم. ولی این معنای حقیقی عشق نیست. درواقع هر چیزی که از آن لذت می‌بریم و ذهن‌مان را ارضا می‌کند و همراه با خود، فکر یا ایده‌ی تازه‌ای به داشته‌هایمان بیافزاید، عشق واقعی همان است. نام اروتیسم با سکس و هم‌آغوشی عجین شده درحالی‌که تعریف آن بسیار بزرگ و جامع‌تر از آن چیزی‌ست که تاکنون به ما آموخته‌اند. این یا از بی‌سوادی‌ست یا عمد داشتن در این‌همان کردن اروتیسم با سکس (که یک تابو و ممنوعه در کشورهای بنیادگراست). برای این‌که سانسورش کنند و درنتیجه هر چیزی که از دایره‌ی واژگان و گفتار ملتی حذف شود، به‌طور سیستماتیک روبه‌زوال می‌رود تا نهایتن نابود شود. این‌ها همه برنامه‌ریزی‌شده تا انسان‌ها به فکرشان نپردازند و قدرت‌ها به‌راحتی مطامع‌شان را روزبه‌روز گسترده‌تر کنند.

شما هیچ انسانی را نمی‌توانید پیدا کنید که خلأ روحی نداشته باشد. همه‌ی ما در برهه‌هایی از زندگی، احساس تنهایی و بی‌کس بودن می‌کنیم و می‌پنداریم هیچ‌کس ما را نمی‌فهمد. در آن لحظه فقط و فقط یک‌چیز قادر به پر کردن این گپ روحی است، «عشق». عشق است که می‌تواند فقر و تنگ‌دستی را از یادمان ببرد. خواندن کتاب و لذت حاصل از ارگاسم ذهنی و غرق شدن در وهم و خیال است که به ما کمک می‌کند تا در اوقاتی که دیگران از نظر فیزیکی و روحی طردمان کرده‌اند، تنهایی‌مان را به دست فراموشی بسپاریم؛ و درنهایت عشق به این صفحه‌ی سفیدِ کاغذیِ جذاب است که باعث زایش متونی خلاق و شعورساز می‌شود.

تکنیک نو و تازه‌ای که عبدالرضایی در این شعر از آن استفاده کرده تا بتواند مفهوم موردنظر خود را به مخاطب فعال‌اش منتقل کند، تکنیک رفت و برگشتی است، مثل حالت جارو موقع تمیز کردن زمین یا حرکت پاندول ساعت. وقتی جایی ازلحاظ فیزیکی، کثیف و نامرتب است، شما آنجا را جارو می‌زنید تا گرد و غبار را زدوده، محیط را خالی کنید. زندگی واقعی نیز همین‌طور است. همه در حال رفت‌وبرگشت‌اند. همگان باید روزی بمیرند و جسمشان نابود شود تا جا برای نسل‌های بعدی باشد. قبل از شروع بدنه‌ی نقد، راجع به نام شعر فکر کنیم. «لیلال» می‌تواند ترکیبی از دو واژه‌ی لیلا+لال باشد؛ یعنی لیلایی که لال شده (درباره‌ی لیلا یا لیلی یا لیلیث و ماجرای آن، به‌نقد «لیلاو» مراجعه کنید. آن‌جا به‌تفصیل راجع به داستان و فلسفه‌ی لیلا سخن گفته‌ام و یا با جستجوی کلیدواژه‌ی لیلیث در گوگل می‌توانید به مقالاتی دراین‌باره دسترسی پیدا کنید) و یا به بیان بهتر، دیکتاتوری مردانه در طول تاریخ او را وادار به سکوت کرده است. شاید هم لیلایی‌ست که همیشه «لا» می‌گوید و منظور از آن، هر انسان متفکر و آنارشیستی است که به همه‌چیز «نه» می‌گوید و برای استقلال ذهنی و استعدادهای فردی‌اش اهمیت قائل است. لیلای «نه» گو، این همان شده‌ی کسی‌ست که در کنار اعتقاد به هیچ، منفعل هم نیست یعنی همان‌قدر که نیهیلیست و پوچ‌گراست، با همان قدرت فعال است و اجازه نمی‌دهد قدرت‌ها باسیاست‌ها و تارهای نامرئی‌شان او را رام کنند و به نیهیلیسم انفعالی مبتلا شود. برای بررسی بهتر، سطرهای شعر را جداسازی کرده و با اپیزود بندی، از دیدِ یک ساختارگرای جزئی‌نگر به بررسی دقیق و موشکافانه‌ی آن می‌پردازیم:

اپیزود اول:
زندگی داستان است
عاشقانه
ولی بی لیلی

شاعر در اپیزود اول، گزاره‌ای را مطرح می‌کند و در ادامه به تشریح آن می‌پردازد. «زندگی، مثل یک داستانِ بی لیلی‌ست». همان‌طور که در نقد لیلاو توضیح داده شد و نیز با توجه به اشعار سریالی جدید عبدالرضایی که همگی در لیلا مشترک‌اند، این زن که قبل از حوا وجود داشت، عامل محرک هر هنرمند برای خلق اثر یا به عبارت دیگر، نیمه‌ی گمشده‌ای‌ست که نه تنها توسط مردان، بل‌که حتی از سوی زنان نیز مطرود شده است. آن‌ها همیشه حوا را مادر و اسوه‌ی خود می‌دانند و ناآگاهانه تن به ذلت و خواری می‌دهند که چه بسا برای‌شان جذاب نیز هست و از آن لذت می‌برند! نام چه کسی در تاریخ باقی‌مانده؟ حوا؛ زنی که فرمان‌بردار مرد بود. اصلن مرد واسطه‌ی خلقت او شد پس حیاتش را مدیون آدم است. بنابراین شما زنان اگر می‌خواهید به سرنوشت لیلی دچار نشوید، باید مثل ام‌البشر، حوای مطیع، رام باشید و به‌پاس این اطاعت، بهشت را زیر پایتان می‌گذاریم! او الگو و نمونه‌ی زن آرمانی ماست. زنی که در خدمت مرد است، همیشه باید یک گام عقب‌تر از او باشد، تمکین کند، بزاید و مستقل فکر نکند. حوا آیینه‌ی تمام‌نمای یک زن واقعی‌ست و هم‌جنسان خلفش باید به او متأسی شوند وگرنه به سرنوشت لیلیث مبتلا می‌شوند.

شاعر در همین سه سطر، به‌اندازه‌ی یک جهان فکر ریخته و عشق واقعی را در نرسیدن می‌بیند. عشق، تلاشی‌ست برای نرسیدن. تمامی مکاتب ادبی و سیاسی، وعده‌ای می‌دهند که در کار نیست. همه‌چیز پوچ است و بازی. پس کسی بازنده‌ای سربلند است که بهتر بازی کند. در این بخش، واژه‌های «ولی، بی لیلی» قافیه‌ی درونی هستند که به سطر، ریتم و هارمونی می‌بخشند.

اپیزود دوم:
هر صفحه را که می‌خوانی
حوّای تازه‌ای گم می‌شود
بعد کتاب ورق می‌خورد

در ادامه‌ی گزاره‌ی «زندگی داستان است»، اپیزود دوم می‌آید. کتاب زندگی صفحاتی دارد که در هر بخش آن، حواهایی هستند که جنبه‌ی بازی و سرگرمی دارند و تاریخ مصرفشان در همان صفحه است. صفحه و کتاب، واژه‌هایی‌اند که نشان‌دهنده‌ی حالت رفت و برگشتی و پاندول‌وار همه‌چیز این جهان هستند. صفحه، دالی‌ست که مدلولش می‌تواند یکی از موارد زیر باشد:

_ بازه‌ی زمانی خاصی از زندگی مثلن کودکی، نوجوانی، میان‌سالی و ...

_ می‌تواند اشاره به ۲۴ ساعت شبانه‌روز باشد که در آن اتفاقات تازه، انتظارمان را می‌کشند.

_ شاید منظور، ابژه‌ی صفحه‌ی کاغذ باشد. راوی در حال خواندن کتابی عاشقانه است که در هر ورقش، ماجرایی روایت می‌شود.

_ ممکن است منظور، رویدادی خاص باشد که در آن، با سرگرمی و ملعبه‌ای آشنا می‌شویم و به محض شناختن و عادت کردن به آن، کِنارش می‌گذاریم و به دنبال حوای تازه‌ای می‌رویم.

به زمان افعال در این اپیزود دقت کنیم: «می‌خوانی، می‌شود، می‌خورد». تمامی آن‌ها مضارعِ اِخباری (به معنی خبر دادن، آگاه کردن) هستند که اشاره به وقوع رخ‌دادی به‌طور مستمر در زمان حال و یا آینده می‌کنند؛ یعنی داستان زندگی در حال، جریان دارد و در آینده نیز خواهد داشت؛ یعنی این‌جا فرم در خدمت محتواست و شاعر با تیزهوشی از زمان افعال در راستای موتیف مقید کار می‌کشد. ممکن است مخاطب عادی بگوید این قسمت، منثور است چون افعال در انتهای سطرها آمده‌اند ولی اگر پشت این منثور بودن، نکته و جهانی نهفته باشد، شعر رسالتش را انجام داده و بقیه‌ی مسائل خودبه‌خود حل‌شده محسوب می‌شوند. این کشف‌ها و وَر رفتن با متون خلاق هستند که باعث التذاذ

هنری می‌شوند. پس لیلا همه‌جا هست، فقط باید دقیق و جزئی‌نگر بود تا او را ببینیم.

اپیزود سوم:

و زن که لم‌داده روی کاناپه
هی می‌رود از این کانال
به آن‌یکی
که خانه از این بیش نماند خالی

در اپیزود سوم، زنی را می‌بینیم که پای تلویزیون لم‌داده و کانال‌ها را پی‌درپی عوض می‌کند. درواقع این کار برای پر کردن خلوتش و برهم زدن سکوتی‌ست که بر خانه حکم‌فرما شده؛ اما این زن کیست؟ حوای تازه است؟ به دنبال چه برنامه‌ای‌ست؟ پاسخ روشن نیست. همه‌چیز مبهم و نامعلوم است. به‌راستی مدیاهایی که از طرق مختلف، سعی در تغییر سبک زندگی مردم و رواج فرهنگ مصرف‌گرایی در بین آن‌ها دارند، می‌توانند تنهایی یا خلوت ما را پوشش دهند؟ آن‌ها به‌جای بیننده فکر می‌کنند و مسیر زندگی مطلوب و بهینه از دید خود و عامه‌ی مردم را نشان می‌دهند. پوشیدن فلان مارک لباس، داشتن بهمان مدل مو، دقت به Brand هنگام خرید، نتیجه‌گیری دلخواه و موردنظر رسانه‌ها از روی‌دادهای سیاسی و... تلویزیون، مولود سرمایه‌داریست و اگر نباشد، چرخه‌ی کاپیتالیسم می‌لنگد و از کار می‌افتد. فکر کردن و پی بردن به کُنه مفاهیم و نشانه‌ها، سخت است و زحمت می‌طلبد پس مدیاها، این مغزهای مصنوعی به‌جای ما فکر می‌کنند و کار گلّه را راحت‌تر می‌سازند. فقط کافی‌ست لم دهید و کنترل جعبه‌ی جادو را در دستانتان بگیرید: «شما دیگر تنها نیستید!». برای همین است که تمامی پیامبران الهی و غیر الهی، تنهایی را مذموم می‌شمارند و آن‌قدر پیروانشان را از آن می‌ترسانند تا آن‌ها را به روش‌های مختلف و با حواهای گوناگون مشغول سازند.

در این بخش نیز مانند قسمت قبلی، شاهد تقابل دوآلیستیِ رفت‌وبرگشت هستیم (کانال‌هایی که دائمن عوض می‌شوند). سطر آخر اپیزود سوم می‌توانست به این صورت هم باشد: «که خانه بیش از این خالی نماند»، ولی شکل حاضر و اصلی بهتر است زیرا شاعر با جابه‌جایی ارکان جمله و انتقال فعل از انتهای سطر به میان آن، هم‌نشینی کلمات را برهم زده و درنتیجه به آن لحن و حسیت بخشیده است تا آن را از حالت منثور خارج کند.

اپیزود چهارم:

دختر دوساله‌اش
چشم‌های نازش را
هی باز می‌کند و بسته
خوابش نمی‌آید

در این قسمت، چشم‌های کودکی که ظاهرن دختر زن اپیزود سوم است، باز و بسته می‌شود یعنی بازهم همان حرکت رفت و برگشتی را دارد. او که دو سال دارد، نمی‌تواند بخوابد؛ اما چرا؟ آیا از دیدن این جهان شگفت‌زده شده؟ یا شاید زنِ لم‌داده روی کاناپه، عروسکی با چشم‌های کوکی دارد که همدم اوست و دارد با آن بازی می‌کند؟ شاید حتی منظور از دختر دوساله، کودک درونش است که باوجود بالا رفتن سن زن، بچه مانده، رشد نکرده و اکنون میان نشانه‌های رمزآلود پست‌مدرنیسم، سرگردان شده و خواب را از چشمانش ربوده؟! تمامی این احتمالات ما را به تأویل‌های بیشتر می‌رسانند.

اپیزود پنجم:

بیرون باد می‌آید
برق گاهی قطع می‌شود
گاهی وصل
پنجره بازی می‌کند
با درِ اتاق
وقتی باز می‌شود
که برگشته باشد باد
و بسته باشد پنجره‌ها را

وزیدن باد، قطع شدن برق و بازی در و پنجره‌ها، نشانه‌هایی منطقی هستند که احساس تنهایی و دورافتادگی را به مخاطب منتقل می‌کند. باد جایی به راه می‌افتد که مانعی بر سر راهش نباشد، جایی خالی از همه‌چیز. ازلحاظ علمی، وقتی باد درون خانه‌ای کوران می‌کند، بستن

پنجره‌ها باعث می‌شود تا به دنبال راهی برای خروج بگردد بنابراین باد، در را باز می‌کند و بالعکس. اپیزود پنجم کاملن ابژکتیو است و در راستای موتیف مقید قرار دارد. واژه‌های «برق، قطع، وصل» قافیه‌های درونی هستند که ملودی این بخش را کارگردانی می‌کنند.

اتاق، با توجه به شکل ظاهری و چارچوبش، ممکن است استعاره‌ای از ذهن انسان باشد. اگر در و پنجره‌ی فکرمان را بسته باشیم) فقط به یک دین یا مکتب معتقد و با یک روش زندگی کنیم)، افکار جزمی‌مان درون ذهن و اندیشه به جریان می‌افتند و مثل باد محبوس شده از درون متلاشی‌مان می‌کنند. پس باید همیشه دریچه‌های فکر برای ورود مفاهیم نو و جدید باز باشند تا اسیر دام مطلق‌گرایی نشویم؛ بنابراین چون در این‌جا از استعاره استفاده‌شده، ما با تغییر در محور جانشینی کلمات مواجه هستیم و هرکس می‌تواند بنا به داشته‌های خود، تأویل‌های مختلفی ارائه دهد.

اپیزود ششم:

همه در حال رفت و برگشتند
که جای کسی را خالی
کسی که معشوقات نبوده هرگز
زنی که در این کتاب نیست
یا این اتاق
که جای چیزی
یا کسی در آن خالی‌ست

دو تکنیک مهم در سطر دوم این بخش وجود دارد:

۱. برهم خوردن قاعده‌ی هم‌نشینی

۲. سپیدخوانی که درنتیجه سطر را چند تأویلی می‌کند: «جای خالی کسی را پر کند» و «جای کسی را خالی کند» این سطر می‌تواند با رُمان «What» نوشته‌ی «ساموئل بکت» رابطه‌ی بینامتنی نامذکور داشته باشد. آن‌جا شخصیت اصلی که وات (what) نام دارد، برای کار به خانه‌ی ارباب خود آقای نات (not) رفته، بیرون منزل چمدان به دست منتظر است خدمتکار فعلی خارج‌شده تا جای خالی او را پر کند. در انتهای داستان، این بار وات خانه را ترک می‌گوید تا جا را برای خدمتکار بعدی خالی کند. این پرسپکتیو و دورنمای زندگی همه‌ی ماست. هر آمدنی رفتنی دارد. شاعر در این اپیزود، بی‌همتایی لیلی را یادآور می‌شود و می‌گوید که همه در حال رفت‌وبرگشت‌اند تا جای خالی معشوق یا همان لیلیث را پر کنند ولی آیا می‌توانند؟

اپیزود هفتم:

عشق هیچ نیست
مگر چیزی
که می‌تواند جای خالیِ هر چیزی را
پر کند

نهایتن شاعر، عشق یا همان لیلا را تنها مقر و پناهگاه آدم در این دنیای متلاطم و پرهیاهو می‌داند که قادر است جای خالی هر کمبود و مشکلی را پر کند (بزرگ‌ترین کمبود، پوچی زندگی است).

یکی از نکات تازه و جدید این شعر که می‌تواند مورد استفاده‌ی شاعران جوان قرار بگیرد، نوع ترجیعی‌ست که در لیلال به‌کار رفته. بعضی شاعران فکر می‌کنند اگر عین موتیف مقید و یا سطری شبیه به آن را در ابتدا و انتها یا وسط متن بیاورند، به شعرشان ترجیع داده‌اند. درحالی‌که می‌توان به دنبال اشکال جدید ترجیع بود. در این‌جا، مفهوم ترجیع اصلی «زندگی داستان است» به‌خوبی در خرده روایت‌ها دیده می‌شود بنابراین به شکل غیرمستقیم، فرم ذهنی شعر را در فکر مخاطب باهوش خود ترسیم می‌کند.

شاعر در لیلال برای طرح داستان، از ساختار «جعبه چینی» استفاده کرده یعنی چند میکرومتن یا خردهروایت که حکم داستانک دارند، در دل هم جای گرفته‌اند و تشکیل ساختار شعری را می‌دهند:

مخاطبی که جنسیتش مشخص نیست و مشغول خواندن کتابی عاشقانه است، سپس زنی که روی کاناپه لمیده، بعد دختری که خوابش نمی‌برد، برق قطع و وصل می‌شود و بادی که با در و پنجره بازی می‌کند.

لیلال از چند تصویر ابژکتیو تشکیل شده که با دو مفهوم سوبژکتیو (زندگی در ابتدا و عشق در پایان)، شعر را مثل یک قاب عکس احاطه کرده‌اند. این امر سبب سردرگمی و



آشـفتگی ذهن خواننده نمی‌شود بلکه چون این تصاویر در پی هم آمده و به‌خوبی درهم چفت شـــده‌اند، فکر خواننده را به یمین و یسار نبرده، تعادلش را روی خط موتیف مقید حفظ می‌کنند. لیلال ازلحاظ ســاختاری، شــعری ســاده محســوب می‌شـــود که در آن کمتر از تکنیک‌های ادبی و بازی‌های زبانی اسـتفاده شـده. درواقع تکنیک اصلی، همان «سـمنتیک استراکچر» است که جای تأویل بسیار دارد. تمام زندگی یک بازی اســت. زن و مرد، هســتند تا با یکدیگر مشـغول شـوند. به‌عبارت دیگر، جنسیت بی‌معناست؛ مثلن زن وسـیله‌ای‌ست برای سرگرمی و ارضای غریزه‌ی جنسی مرد و بالعکس. از درون، همگان یکی هســتند و فقط ظاهر است که تفاوت دارد .

از طرف دیگر در معناشــناســی و ادبیات، مؤلفه‌هایی مثل مرگ مؤلف، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، انواع مکاتب ادبی و ... همگی ابزاری هسـتند در دستان منتقد و خواننده برای لـذت بردن از شــعر و دیگر ژانرهای هنری و نباید به‌طور مطلق، آن‌ها را باور داشــت. باید با آن‌ها بازی کرد و بدین نحو، حال را تبدیل به گذشته کرده، در پی آینده باشیم. باید در شـعر، نقد و به معنای کلی در زندگی آزادباشـیم. شـعر اصـلی همین اسـت. زندگی، ساختن جهان، فضا و سینمای متنی تـازه. راســتی فراموش نکنید: «این نقد هم یک بازی بود!.»

نقد شعر فاطمه قهرمانی

سمیه ابراهیمی

با همان پیراهنی که لاغری می‌کند به تنم
و لنگه پایی که راه نمی‌رود دیگر
راهِ خانه را گم کرده‌ام
اصلن خودِ خوابم در این مهمانی
که دیگر نمی‌پرم از بیداری
حتمن در این حوالی
زنی کمر باخته
دلی قِر داده ریز
که مثل مادرم
خاک خورده زیبایی‌ش
و در خواب پدر
به وضع طبیعی
حمل کرده قفس
با خیالی که باخته پشت میله‌ها
نشسته دارد اشک می‌ساید
که غذا می‌سوزد از غصه
و من که مثل پیاز
لایه‌لایه از خواب می‌پرم
در داستان سیاوشی
که قهوه بار گذاشته قجری
آن‌قدر طاقتم چاق است
که از خیال نحیف‌ترم
زیر چتر خواهرم
با نم‌نمِ این لالایی
خوابم نمی‌برد دیگر
که پدر بگیرم از آب
در پیراهنی که لاغرم کرده
زنی کمر باخته‌ام
دلم قر داده ریز



کم‌کم چرا یکی
تنها یکی نمی‌آید
پشت این وب‌کم؟

نقد و بررسی

تخطی از مرزهـای عـادت در ادبیـات، منجر بـه خلق اثری آوانگارد می‌شـود و این امر در ادبیات نومدرنیسـت بسـیار حائز اهمیت است. شعر «فاطمه قهرمانی» دارای موتیف‌های آزادی نظیر گم کردن راه خانه، خواب، بیداری، افسـردگی، بارداری و زایمان اسـت که حول موتیف مقید «اضطراب و حیرانی» می‌چرخند.

برای شـناخت بهتر موتیف‌های آزاد و کشـف ارتباط بین آن‌ها به بررسی اپیزودها می‌پردازیم:

اپیزود اول:

با همان پیراهنی که لاغری می‌کند به تنم
و لنگه پایی که راه نمی‌رود دیگر
راهِ خانه را گم کرده‌ام

شـعر بـا نوعی نفی‌گرایی و دامن‌زدن بـه وارونگی‌ها آغاز می‌شـود؛ «لاغری کردن پیراهن بر تن شـخصـی»، به وجه عینی لباس تنگ یا لباسی که پوشیدن آن موجب می‌شود که در نظر دیگران لاغرتر جلوه کنیم، معطوف می‌شـود. البته می‌تواند نشان از شخصی لاغراندام نیز باشد، پس این بازی با کلمات در همان ابتدای شـعر به چند تأویلی‌شـدن این سطر کمک زیادی کرده است.

در ادامه با ابژه‌ی لنگه پایی که از فرط کسـالت و خستگی، توان راه رفتن را ازدسـت‌داده، روبرو می‌شـویم کـه این تصاویر در سطر سوم به نتیجه‌ی مطلوب رهنمون می‌شوند. نتیجـه‌ای کـه چیزی جز تمـایـل به شـناخت درونی خود نیسـت. این‌همان شـدن این سـطرها از منطق خوبی پیروی می‌کند چرا که از گزاره‌های p&q نهایتن به گزاره‌ی k می‌رسـیم و گزاره‌های دو سـطر اول مختوم به «نرسـیدن به

خانه» و در اصـــل، ناکامی، پریشـــانی و ســـرگردانی مؤلف می‌شوند. با این پیش‌زمینه به ادامه‌ی شعر می‌پردازیم:

اپیزود دوم:

اصلن خودِ خوابم در این مهمانی
که دیگر نمی‌پرم از بیداری

موزیـک متنی نهفتـه در این اثر بـه پرفورمنس و اســتتیک شـعری کمک کرده و البته با نگاه میکروسکوپیک به آن، به رابطه‌های اپیزود اول و دوم و همین‌طور وجهِ تشـــابه آن‌ها در تنهایی پی می‌بریم. گم کردن راه به یک مهمانی تشـــبیه شده است که مؤلف به دلیل خواب عمیقی که همان غفلت اســـت، از لـذت این مهمانی بی‌بهره می‌ماند. اما حاصـــل بیـداری همیشـــگی کســـی کـه از لذات دنیوی دور مانده چیست؟ با ارجاع به سطرهای ابتدایی نمی‌توان پاسخی جز حیرانی و ســـرگردانی برای چنین شـــخصـــی یافت و این موتیف، بین کلمـات می‌چرخـد تـا بـا توجـه بـه خلاقیت مخاطب، راه خود را پیدا کرده و با رســـیدن به مدلولی که دریافت آن دور از ذهن نیســت، مخاطب را مشـعوف کند. جانشـــینی تکنیکال بیداری در ســـطر «که دیگر نمی‌پرم از بیداری» منجر به آشنایی‌زدایی شده و اگر آگاهی و بیداری، نوعی خواب بـاشـــــد، پس دلیـل دوری از اجتمـاع و خلوت‌گزینی، همین آگاهی است.

اپیزود سوم:

حتمن در این حوالی
زنی کمر باخته
دلی قِر داده ریز
که مثل مادرم
خاک خورده زیبایی‌ش
و در خواب پدر
به وضع طبیعی
حمل کرده قفس
با خیالی که باخته پشت میله‌ها
نشسته دارد اشک می‌سابد
که غذا می‌سوزد از غصه

گذر زمان و فرسـودگی، مدلول نهایی اپیزود سوم است که در قالب موتیف‌های آزادی خودنمایی می‌کند. بهتر است با واشـــکـافی این موتیف‌هـا بـه ارتبـاط آن‌ها اشـــاره کنیم: اســـتفاده از افعال «باختن برای کمر و قر دادن برای دل» از قاعده‌ی معنایی زبان فارسی پیروی نمی‌کنند و شکستن این قواعد در شعر، موجب حسیت و فرود شعر از بُعد ظاهری به بُعد معنایی می‌شود، در حالی‌که این دو فعل در دو سطر متوالی جـانشـــین یکـدیگر شـــده‌انـد و این نیز یکی از آشنایی‌زدایی‌های به‌کار رفته در این اثر است. «قردادن کمر» نشان از شعف و نمایه‌ای از شور انسان است در حالی‌که با اسـتفاده از این فعل برای دل، مدلول سـردی و بی‌روحی و نوعی انسان‌گریزی را به دنبال دارد.

«باختن دل» نیز به عشـق و دل‌بسـتگی معطوف می‌شود در حالی‌که «باختن کمر» نشان از خمیدگی، شکستن کمر و در اصـل، اندوهی عمیق اسـت. ادغام این دو سـطر به‌تنهایی گویای حس درونی شـعر اسـت و البته این حسیت با مثال زدن مادر، تکمیل می‌شـــود که باز هم پرداختن به آن برای روشـــن‌تر شـــدن دلیل این اندوه و ســـردی الزامی اســـت: «خاک خوردن» به معنای چشـیدن سـردی و گرمی روزگار اســـت و البته اگر این فعل برای اجســـام به‌کار رود، معنای عتیقـه بودن می‌دهـد. این ســـطر نیز پـا را از این قاعده‌ی معنایی فراتر گذاشته و با هم‌نشینی خاک خوردن با زیبایی، مـدلول پیری و نوعی ملال را یـدک می‌کشـــد. نشـــانه‌ی «قفس»، اسـتعاره از جنین اسـت و وضع حمل کردن چنین نشـــانه‌ای، تحمل نوعی کنترل و زیر ذره‌بین بودن از طرف دیگریســت و آن دیگری، کســی جز همسر این زن نیست. رنجی که اکثر زنان متأهل با آن دســـت و پنجه نرم می‌کنند در حالی‌که این مکانیســـم برای جامعه، یکی از طبیعی‌ترین رویـدادهـاســـت (بـه وضـــع طبیعی/حمـل کرده قفس) «خواب پـدر» اگرچـه ظـاهرن مـدلول «خوابیدن» را انتقال می‌دهد اما در باطن، نشـان از استبدادی‌ست که مردان را به کنترل همسـرانشـان و سـلب آسایش آنان وادار می‌کند. در سطرهای انتهایی این اپیزود:

«با خیالی که باخته پشت میله‌ها/نشسته دارد اشک می‌ساید/که غذا می‌سوزد از غصه» بازهم شاهد برهم زدن قواعد معنایی و آشنایی‌زدایی توسط شاعر در «سائیدن و اشک» با همان توضیحات قبلی هستیم. خیال‌پردازی در این دو سطر نشان از امید رهایی باوجود اندوه فراوان است.

اپیزود چهارم:

و من که مثل پیاز
لایه‌لایه از خواب می‌پرم
در داستان سیاوشی
که قهوه بار گذاشته قجری
آن‌قدر طاقتم چاق است
که از خیال نحیف‌ترم
زیر چتر خواهرم
با نم‌نمِ این لالایی
خوابم نمی‌برد دیگر
که پدر بگیرم از آب
در پیراهنی که لاغرم کرده

اپیزود چهارم با اپیزودهای قبلی ازلحاظ ظاهری، تم و درون‌مایه مرتبط بوده و تقریبن به همان مدلول‌ها پرداخته است:

«پریدن از خواب» و تشبیه آن به لایه‌های پیاز، القاءکننده‌ی اضطراب است و طاقتی که طاق شده که با وارونه‌گرایی شکل‌گرفته است)آن‌قدر طاقتم چاق است/که از خیال نحیف‌ترم). این اپیزود رابطه‌ای بینامتنی با داستان «سیاوش و رودابه» پیدا می‌کند و یادآور پریدن از خواب در داستان سیاوش است که البته می‌تواند اشاره به پسری به نام سیاوش باشد که در حال دم‌کردن قهوه است. شاعر سعی کرده چهار سطر انتهایی این قسمت با اپیزود اول و سوم ارتباط ظاهری داشته باشد و البته می‌توان این ارتباط را تا حدودی موفق دانست چرا که به‌وسیله‌ی آن، از پراکندگی شعر کاسته شده است.

اپیزود پنجم:

زنی کمر باخته‌ام
دلم قر داده ریز
کم‌کم چرا یکی
تنها یکی نمی‌آید
پشت این وب‌کم؟

دو سطر اول، تکرار سطرهای ابتدایی بخش سوم است و این ترجیع، باز تأکید بر خستگی، دلسردی و ایجاد ارتباط‌ها دلالت دارد، با این تفاوت که این بار، کلافگی در قالب انتظار پشت وب‌کم رونمایی می‌کند. «ایماژیسم» در این شعر، موج می‌زند و خیال‌ها با تخیلی ساختارمند در هم گره خورده‌اند که البته در نگاه اول، تصور پراکندگی تصاویر مانع از دریافت صحیحی از شعر می‌شود ولی با توجه به واشکافی‌های فوق، تأویل آن دور از ذهن نیست. هم‌چنین تکنیکال بودن متن از خصیصه‌های مثبت آن است اما منطق تصویری در آن ضعیف عمل کرده و پرش‌ها از تصویری به تصویر دیگر گاهی آزاردهنده است. البته موتیف‌های به‌کار رفته در شعر، همگی در اختیار موتیف اصلی که همان سردرگمی و اندوه است، درآمده و موزیک متنی و پرفورمنس زیبای آن نیز بسیار لذت‌بخش است.



نقد و بررسی

نقد شعر نگین بابایی

خزان زندی

لخت‌تر از تخت پیراهن توست
پری دریایی راه‌راه
که با من قدم نمی‌زند
و روی تنم
گرم نمی‌شوی، هرگز...
ادامه از تو شب گرفته‌ست
من اروتیکارم!
که از ریش می‌تراشمت
با کروکی شبحی روی ملافه‌ها
زنم یا مرد؟
هر صبح رحِمت را
لخت‌تر از شعر
می‌گردم
این خاورمیانه‌ی خراب
که جنگ هفت‌روزه است
از روی لباس‌هات نمی‌پری
و لای پاها
عرق کرده آستینت
بی دکمه
خودم را روی تو...
با موج‌های راه‌راه
به عقب برمی‌گردیم؟
لبم را بالا می‌آوری
شیارهای قرمز که ران مرا...
با دست‌های تو می‌کشند
لخت‌تر از بدن
کنار خودت ایستاده‌ای
و تخت بوی ماهی گرفته‌ست



«خلق جزئی که کل است»

شاعر در این اثر برای به تصویر کشیدن تمامی آن‌چه از جهانی که با آن درگیری ذهنی دارد، با زیرکی تمام مسئله‌ی خود را در تختخوابی خلاصه و فشرده می‌کند. درواقع «نگین بابایی» جهانی را در بستر اروتیک خلق کرده است و آن‌را به چالش می‌کشد. او در این شعر از جزئی صحبت می‌کند که کل را به تصویر می‌کشد و برخوردی تمثیلی_استقرایی دارد. برای کشف بیشتر و روشن‌تر شدن اثر، آن‌را به چند اپیزود جداگانه تقسیم می‌کنم و با هر اپیزود، برخوردی ساختارگرایانه خواهم داشت:

اپیزود اول:

لخت‌تر از تخت پیراهن توست
پری دریایی راه‌راه
که با من قدم نمی‌زند
و روی تنم
گرم نمی‌شوی، هرگز ...

شعر از ساختار خوبی برخوردار است و تمام اپیزودها در ارتباط با هم، مجموعن شعری متخیل ساخته‌اند. در اپیزود اول، شاعر که راوی نیز هست، جهان خودویژه‌اش را به روی تختخوابی پهن می‌کند. درواقع او در شعرش، لختی را صفتی برای تخت، پیراهن و شعر قرار می‌دهد. این هر سه، کلمات کلیدی اثر مورد بحث ما هستند. شاعر تختخواب را که استعاره‌ای از جهان است، عریان در نظر می‌گیرد. منظور از عریانی، همان شیشه‌ای بودن است و معشوق حتی از این جهان شکننده نیز لخت‌تر است. پری دریایی ظریفی که پایی برای قدم زدن ندارد و حتی در لحظات هم‌آغوشی نیز سرد است. همان‌طور که گفته شد شعر از نظر ساختار موفق عمل کرده است و در اپیزود دوم علت سردمزاجی معشوقه (که بازهم من آن‌را استعاره‌ای برای بیان تمایلات شاعر می‌دانم) و گره‌ی این رابطه که همان جهان بغرنج شاعر است، بیان می‌شود.

اپیزود دوم:
ادامه از تو شب گرفته است
من اروتیکارم
که از ریش می‌تراشمت
با کروکی شبحی روی ملافه‌ها
زنم یا مرد
هر صبح رحِمت را
لخت‌تر از شعر
می‌گردم
این خاورمیانه‌ی خراب
که جنگ هفت‌روزه است

این اپیزود در نگاه اول، سادیستی‌ست که نسبت به یک نفر روا می‌شود اما با دیدی عمیق‌تر، این سطرها رنجی‌ست که شاعر در جهان بزرگ‌تر خود متحمل می‌شود. در حقیقت رفتاری سادومازوخیستی را به تصویر کشیده است. در این اپیزود با ترکیب واژگانی تازه‌ای مواجهیم. «اروتیکار»، درهم‌تنیدگی دو کلمه‌ی اروتیک و کار است. اروتیکی طناز که در ترکیب با واژه‌ی متناقض خودش، همان سادیسمی را نشان می‌دهد که از آن بحث کردیم. از ریش تراشیدن اشاره‌ای دارد به کنایه‌ی بیخ ریش کسی بند بودن، یعنی بعد از هر هم‌آغوشی و لذت، معشوقه را به کناری دور می‌اندازد. همان معشوقی که روان جنس مخالف اوست. به بیانی دیگر، شاعر با خودستیز دارد. شاعر کلی را در جز مطرح می‌کند؛ به‌طور مثال در این اپیزود، عادت ماهانه‌ی زنان را با جنگ‌های خاورمیانه این همان می‌کند پس عدد در این‌جا نماد کثرت است و منظور، نابسامانی شرایط زندگی در این سرزمین‌هاست.

اپیزود سوم:
از روی لباس‌هات نمی‌پری
و لای پاها
عرق کرده آستینت
بی دکمه
خودم را روی تو...
با موج‌های راه‌راه
به عقب برمی‌گردیم؟

کورسویی از امید، همان چیزی‌ست که این اپیزود را ساخته. در سطر اول همین قسمت، شاعر با به‌کار بردن فعل پریدن به‌جای لباس‌ها را درآوردن، ایجاد اتفاق زبانی کرده است. «عرق کردن آستین لای پایی که هنوز لباس دارد»، نشانه‌ی آخرین تلاش‌های راوی برای رسیدن به خواسته‌هایش و رهایی از رنج‌هاست. در سطر پنجم این بخش، حذف فعل به قرینه‌ی معنوی سبب سپیدخوانی و دعوت مخاطب به خوانش ادامه‌ی اثر در ذهن خود شده است. اپیزود با طرح سؤالی به پایان می‌رسد که پاسخ منفی به آن‌را در لحن خود جای داده و به نوعی گِله از وضعیت موجود است.

اپیزود چهارم:
لبم را بالا می‌آوری
شیارهای قرمز که ران مرا...
با دست‌های تو می‌کشند
لخت‌تر از بدن
کنار خودت ایستاده‌ای
و تخت بوی ماهی گرفته‌ست

پایان شعر با تنهایی و درد همراه است. «بالا آوردن لب‌ها» که باز انتخاب فعل سبب اتفاق زبانی شده، بیان تنهایی و دوری‌ست. همان آستین بی دکمه که لای پاها عرق کرده بود، حالا زخم‌ها و خراش‌هایی روی ران‌ها به‌جا گذاشته و تنهایی اصیل‌تر از لختی و شعر، پایان این اثر و انتهای جهان شاعر است. جهانی که پری دریایی اپیزود اول این شعر را در سطر آخر می‌کُشد و تخت که جهان شاعر است، بوی مرگ می‌گیرد. شعر، مخاطب را با تأویل و نشانه‌های زیادی روبه‌رو کرده است که انسجام سطرها، درک نشانه‌ها و کشف مفهوم اثر را ممکن می‌کند؛ اما شاعر از نظر سطرسازی و تعیین رفتار آن‌ها در بعضی بخش‌ها، موفق عمل‌نکرده و تقطیع‌های شتاب‌زده روی سطرهایی که هنوز خوانش آن به پایان نرسیده، انجام داده است. پیشنهاد من به شاعر، تنها بررسی این سطرهاست اما درمجموع این شعر را از نظر ساختار بسیار موفق می‌دانم.

نقد شعر علفزار گریان

محمد مروج

تمام رودخانه‌ها سرچشمه از جنگ می‌گیرند
که بازیِ مردان است
علیه مادران
هرگز ندیده‌ام
هیچ زنی شلیک کند در جبهه
سربازها
اموال مادران‌اند
اما برای دو مرد
دو رهبر از دست می‌روند
که جز شطرنج
بازی دیگری بلد نیستند
سال‌هاست که شطرنج نمی‌کنم
چرا با جان اشیاء بازی کنم؟
دیگر از بسیجی‌ها
حتا پاسدارها
از هیچ شکنجه‌گری متنفر نیستم
آن‌ها هم پسر مادری هستند
وقتی بهادر از جبهه آمد افقی
من شیون مادر پسر ازدست‌داده را دیدم
واقعن بزن‌بهادر بود
حتمن یکی را کشته بود
که شیون مادری
این‌گونه مادرش را مات کرده بود
هیچ جنگی برنده ندارد
در هر دو سمت
مادری می‌گرید
بیخود که رودخانه‌ها ادامه ندارند
دنبالشان کنی



به چشم‌های مادری می‌رسی

علی عبدالرضایی

نقد و بررسی

جنگ و پیامدهای آن، موضوعی‌ست که تاکنون هنرمندان زیادی در ژانرهای مختلف، سعی کرده‌اند به آن بپردازند. ماهیت، چیستی، فلسفه، علت وقوع جنگ و عواقب مادی و معنوی‌اش که تا سال‌ها بعد ادامه دارد، همگی پرسش‌هایی هستند که ذهن هر انسان روشن‌فکری را به خود مشغول می‌سازند. این‌که عده‌ای در گذشته برای تأمین منافع اقتصادی و ارضای حس قدرت‌طلبی‌شان و جهت عوام‌فریبی، تعاریفی از قبیل ناسیونالیسم، وطن‌پرستی، مام میهن، خونِ پاک، نژاد برتر و ...به خورد مردمشان داده‌اند و با کشیدن یک دیوار بلند و نفوذناپذیر تحت عنوان مرز و تعیین محدوده‌ای به‌نام کشور، اجازه‌ی نفوذ و دست‌درازی دیگران به اموالشان را نمی‌دهند تا تمامی منابع طبیعی و سرمایه‌ی آن مملکت برای خودشان محفوظ بماند و یا با هجوم به کشورهای دیگر، آن‌ها را تاراج و دارایی‌هایشان را استثمار می‌کنند. آن‌ها با اتخاذ سیاست‌های خودخواهانه، سعی دارند از بدو تولد نوزادان و حتی قبل از آن، بر رشد و تربیت آن‌ها نظارت کامل داشته باشند تا در مواقع بروز بحران، نیروهایی کارآمد و جان‌برکف از لحاظ جسمی و عقیدتی به میدان نبرد اعزام نمایند. تشویق جوانان به ازدواج، نظارت بر روابط جنسی‌شان، تهیه‌ی برنامه‌ی جامع تغذیه‌ای و کنترل منحنی‌های رشد نوزادان از تولد تا بلوغ و ۱۲ سال آموزش اجباری در مدارس (که بیشتر کارخانه‌ی احمق سازی‌اند تا محل آموزش) و بعداز آن در دانشگاه‌ها، تنها گوشه‌ای کوچک از تلاش دولت‌ها برای بهنجارسازی و رؤیت‌پذیری مردم هستند؛ یعنی درواقع آن‌ها دل‌سوز و نگران جان و مال شهروندان نیستند و هرگز از خود مایه

نمی‌گذارند بلکه این مردم عادی‌اند که باید مثل یک دیوار انسانی از کاپیتال و سرمایه‌ی آن‌ها محافظت کنند.
دراین‌بین، ضربه‌ی اصلی به مادران وارد می‌شود که با خون‌دل و تحمل سختی‌های بسیار، پسرانی به‌دنیا می‌آورند و بزرگ می‌کنند تا فدایی رهبرشان شوند.

موتیف مقید این شعر، نشان دادن درد و رنج مادرانه است. نام شعر با فیلم «علفزار گریان» ساخته‌ی «تئو آنجلوپولوس» کارگردان یونانی‌تبار رابطه‌ی پیرامتنی دارد. آنجلوپولوس سعی می‌کند در فیلمش پاسخی برای سؤال دختربچه‌ی ابتدای فیلم که از دوستش می‌پرسد: «تو می‌دانی رودخانه‌ها به کجا می‌روند؟»، بیابد؛ هرچند که بیننده پس از پایان، جوابی دریافت نمی‌کند. حال شاعر با دیدن این فیلم و دریافت حس آن درگیر شهود شعری شده، می‌خواهد پاسخ آن دخترِبچه را بدهد. شعر را برای بررسی بهتر اپیزود بندی می‌کنیم:

اپیزود اول:

تمام رودخانه‌ها سرچشمه از جنگ می‌گیرند
که بازی مردان است
علیه مادران
هرگز ندیده‌ام
هیچ زنی شلیک کند در جبهه

در اپیزود اول، شاعر سعی می‌کند تمهیدی برای پاسخ دادن به سؤال آن دختربچه ایجاد کند: «سرچشمه‌ی رودخانه‌ها جنگ است.» ولی چرا جنگ؟ چون سربازانی که در جنگ کشته می‌شوند، جگرگوشه‌ی مادرانی هستند که آن‌ها را با شیره‌ی جانشان پرورش داده، بزرگ کرده‌اند و حال به خاطر منفعت‌طلبی و خودخواهی رهبرانشان باید گوشت دم توپ شوند. درواقع جنگ، بارزترین شکل تجاوز مردان به زنان است یعنی مستقیمن و به‌زور، بزرگ‌ترین دارایی یک زن را از او می‌ستانند. اگر حق زن در طول تاریخ به شکل‌های مختلف و در پوشش‌های دینی و مکتبی از او سلب شده، ولی قدرت‌ها به‌وضوح در جنگ، عشق مادری را می‌کُشند. باوجود این‌که کمتر زنی در خط مقدم جبهه‌ها دیده می‌شود و اگر هم باشد، برای کمک و امدادرسانی به آسیب‌دیدگان است نه شلیک کردن، ولی بازهم ضربه‌ی اصلی را زن می‌خورد.
در سطر اول فعل «می‌گیرند» مضارع اِخباری‌ست یعنی رودخانه‌ها، هم سرچشمه از جنگ‌هایی می‌گیرند که اکنون در حال وقوع‌اند و هم نبردهایی که در آینده رخ خواهند داد و این چرخه ادامه دارد.

اپیزود دوم:

سربازها
اموال مادران‌اند
اما برای دو مرد
دو رهبر از دست می‌روند
که جز شطرنج
بازی دیگری بلد نیستند

در ادارات و ارگان‌های دولتی روی وسایل و اشیاء، اتیکتی می‌زنند که برچسب اموال نام دارد تا مالک آن وسیله مشخص باشد. در این بخش، شاعر با استفاده از این موضوع، سرباز را با اشیاء این‌همان کرده و مادر را صاحب واقعی سربازها می‌داند یعنی این مَرد نه فدایی رهبر است، نه فرزند مام میهن، نه رزمنده‌ی جان‌برکف و نه مدافع حرم، بل‌که میوه‌ی دل زنیست که کنج خانه، انتظار فرزندش را می‌کشد. رهبران دو کشور درگیر نبرد، مثل دو شطرنج‌باز می‌مانند که ارتش‌شان به‌مثابه‌ی مهره‌های آن، قابل‌تغییرند و با مرگ هر سرباز، مهره‌ای از دست می‌دهند. آیا یک شطرنج‌باز بعد از مات شدن، می‌گرید؟! خیر. او هنوز فرصت بازی مجدد را دارد؛ اما مادر پسر مرده چه؟ این نهایت بی‌رحمی و خودخواهی‌ست. این، کار تمام رهبران جهان است، فرقی نمی‌کند. سران ایران و اسرائیل و آمریکا، همگی یکی هستند. این نهایت بلاهت است که بین آن‌ها فرق بگذاریم و به خوب و به بد تقسیم‌شان کنیم. همه بد هستند.
در اپیزود دوم، واژه‌های «سرباز» و «اموال» دارای الگوریتم هجایی یکسانی هستند که به ایجاد لحن کمک می‌کنند. شاعر با استفاده از سیستم جانشینی، شطرنج را با

جنگ این‌همان کرده تا در ادامه‌ی شـــعر از این تمهید برای بیان دغدغه‌ی فکری‌اش بهره گیرد.

اپیزود سوم:
سال‌هاست که شطرنج نمی‌کنم
چرا با جان اشیاء بازی کنم؟
دیگر از بسیجی‌ها
حتا پاسدارها
از هیچ شکنجه‌گری متنفر نیستم
آن‌ها هم پسر مادری هستند

در ادامه راوی از دانای کل به اول شخص تغییر می‌کند. این تمهید، مخاطب را به فضـای جدیدی می‌برد که در راستای موتیف مقید است. مقابله با زمان علمی یا خطی، روش‌های گوناگونی دارد مثل تغییر در زمان افعال یا مکان روایت. در این‌جا شـاعر، دسـت خواننده را می‌گیرد و ناگهان او را از وســط میـدان جنـگ به درون فکر خود می‌بَرد. این نوعی تکنیک برای تغییر فضـا_زمان متنی‌ست. قبلن ما در شعر با بحران سطرسازی مواجه بودیم ولی مشکل و ضعف اصلی شــعر سـپید امروز، ناتوانی در قطعه‌ســازی‌ســت. شــما با متن‌هایی روبرو می‌شوید که سطرهای درخشانی دارند ولی حذف آن‌ها هیچ تغییری در روند روایت به وجود نمی‌آورد، یعنی بود و نبودشـــان فرقی نمی‌کند. شـــعر پیشـــرو باید مخـاطـب را بـه تعمق وادارد تا یاد بگیرد با وصــــل کردن ســـرنخ‌ها، تفکر کند. در این شـــعر، قطعه‌ها به‌خوبی درهم چفـت شــــده‌انـد و بـه‌این‌ترتیـب ذهن مخـاطب برعکس قالب‌های کلاســیک دائمن به اطراف و موضـــوعات دیگر نمی‌پرد.

راوی در قســـمت ســـوم، خود را از بازی کثیف قدرت و لابی‌های آن مبرّا می‌داند و برای هر فرد زنده‌ای حق حیات قـائل می‌شـــود. ما نیز باید چنین عمل کنیم. اگر با کســـی دشمنی داریم، خصومت‌مان متنی، فکری و روی کاغذ باشد و هرگز نباید به حذف فیزیکی آن دیگری راضـی باشیم. او حتی از سـانسـورچی‌ها و شـکنجه‌گران کینه‌ای ندارد چون آن‌ها هم برای مادرانشان عزیز و خواستنی هستند.

اپیزود چهارم:
وقتی بهادر از جبهه آمد افقی
من شیون مادر پسر ازدست‌داده را دیدم
واقعن بزن‌بهادر بود
حتمن یکی را کشته بود
که شیون مادری
این‌گونه مادرش را مات کرده بود

در بخش چهارم، شاعر خُرده روایتی را وارد متن می‌کند تا نشـــان دهد هیچ‌کس در هیچ جنگی پیروز نیســـت و همه بازنده‌اند. سـربازی به‌نام بهادر که بسـیار دلیر و شجاع بوده (با توجه به‌اصـــطلاح بزن‌بهادر) در جبهه کشـــته شـــده و مـادرش پس از گریـه و زاری، اکنون مـات و مبهوت بـه جنـازه‌اش می‌نگرد. مـدلول این بهـت‌زدگی، شـــیون مادر سـربازی‌سـت که در خط مقدم به دسـت بهادر کشـته‌شده؛ یعنی درواقع دیدن ضجه‌های دردناک مادر رزمنده‌ی دشمن، او را شوکه کرده است. چون او هم یک زن است و می‌تواند حس مادر پسر مرده را درک کند. «مات» در این‌جا خصلت چند واژگانی دارد:

۱. بازنده‌ی شطرنج
۲. حیران و سرگشته
۳. به معنای تیره و تار یعنی مادر بهادر، سیاه پوشیده است.

پس دیـدیم چرا شـــاعر در دو اپیزود قبلی بـه شـــطرنج اشـــاره‌کرده اســـت. برای این‌کـه بتواند به‌خوبی از مفهوم مات‌شـدن استفاده کند؛ یعنی تمهیدی بیندیشد تا فرم ذهنی شـعر برای مخاطب شـکل بگیرد، چون فرم در شـعر سپید مثل قالب‌های کلاسـیک، فرمول خاص و معینی ندارد و در هر متن آوانگارد، جدید و تازه اســـت و مثل اثر انگشـــت انسان، تکرارشدنی نیست.

اپیزود پنجم:
هیچ جنگی برنده ندارد
در هر دو سمت
مادری می‌گرید
بیخود که رودخانه‌ها ادامه ندارند
دنبال‌شان کنی

به چشم‌های مادری می‌رسی
در بخش پایانی، علی عبدالرضایی هم پاسخ سؤال اِلنی، دخترک فیلم را می‌دهد و هم به‌نوعی دغدغه‌ی ذهنی آنجلوپولوس را. این‌که اگر مسیر رودخانه‌ها را برای پیدا کردن سرچشمه‌شان دنبال کنی، به چشمان مادران عزاداری می‌رسی که در سوگ پسرانشان، اشک می‌ریزند. حس مادری را هیچ‌کس حتی پدران نمی‌توانند درک کنند. مادری که گُلِ روییده بر مزار فرزندش را می‌نگرد، به یاد روزهایی می‌افتد که با چشمانی پر از شوق، قد کشیدن پسرش را می‌دیده ولی اکنون در یک بازی واقعی، این توپ است که جگرگوشه‌اش را شوت و تبدیل به گُل کرده.
جنگ، برنده و بازنده ندارد. دو طرف نبرد مثل مهره‌های شطرنج فقط رنگشان فرق می‌کند و در ماهیت یکی هستند. می‌توان از این شعر تأویل‌های دیگری هم داشت مثلن اگر مادر را به‌جای زبان و سربازها را به‌عنوان کلمات این‌همان کنیم، می‌شود داستانی متفاوت ساخت ولی نشانه‌ها برای چنین تفسیری کم هستند. پس بهتر است گاهی پیچیده فکر نکنیم و حرف اصلی شعر را که به‌صراحت بیان‌شده، دریابیم.
هر چیزی که در جهان دارای عناصر زیبایی‌شاختی‌ست، به زن برمی‌گردد. عشق، احساسات لطیف، زبان، شاعرانگی، شعر و ... ولی به هیچ‌کس هم به‌اندازه‌ی آن‌ها از سوی مردان و حتی خود زن‌ها تجاوز نمی‌شود. اصل و اساس تمام ایدئولوژی‌ها و مذاهب بر پایه‌ی زن‌ستیزی و سرکوب‌شان بناشده است. آن‌ها می‌زایند و نیروی انسانی کارآمد، مهم‌ترین رکن تشکیل یک حکومت کاپیتالیستی کلاسیک یا مدرن است. پس آن‌قدر باید محدود و دربند باشند تا به کاری دیگر مشغول نشوند و فکر نکنند. هیچ حقیقت مطلقی در دنیا وجود ندارد بنابراین هیچ اقتداری هم غایی نیست، چون علم به‌قدر کافی پیشرفت نکرده تا بتواند جواب قطعی همه‌ی پرسش‌های بشری را بدهد. پس هرکس ادعا کرد چنین حقیقتی نزد اوست و معنای زندگی را فهمیده، بدانید دروغ می‌گوید و هدفش فقط مال‌اندوزی و کسب شهرت و قدرت است. فراموش نکنیم همه‌ی ما قربانی سیاست‌های تحمیق‌کننده‌ی قدرت‌ها و سیاستیم و ممکن است آن مادر داغ‌دار، مادر ما باشد. پس باید بیاموزیم به‌راحتی گول بازی‌های مسخره‌شان را نخوریم و خودمان با تفکر، راه بهتر را بیابیم تا بیش از این مادران را آزار ندهیم.

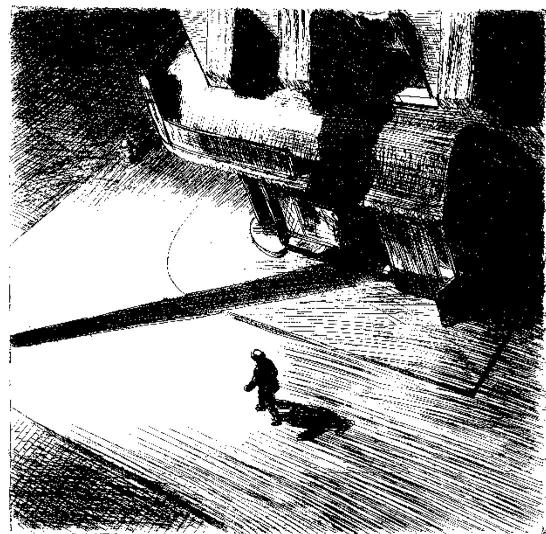


نقد و بررسی

نقد شعر رئوف دلفی

ایوب احراری

دستش را فروخت
ولگردها نگاه کردند
دستِ خیابان درازتر شد
آن دستِ خیابان
سایه از دست می‌رفت
سمت تاریکِ آدم‌ها
کارتن، خواب می‌دید باران قطع خواهد شد
و سکوت با لباس گرم احتمال دارد ...
ماشین به خیر گذشت
اما ...
دستِ خیابان درازتر بود
آن دست ...
ایستاد
چیزی نداشت
ولگردها دیدند
او...
دستش را فروخت



قرن بیست و یکم، قرن ظهور فروشنده‌هاست. هرکس چیزی برای معامله دارد و اگر دربازی‌شان شرکت نکنی، قطعن از دیگری شکست می‌خوری. روش تولید، نوع کالا و کیفیت محصول مهم نیست چون ما همه فروشنده‌ایم و جنس تقلبی آن‌قدر در بازار وجود دارد که مجالی برای سرکشی جنس اصلی وجود ندارد.
تم و موتیف مقید شعر «رئوف دلفی» فروشندگی‌ست. تمام ابژه‌های انسانی در این شعر به‌نوعی فروشنده هستند و شاعر بر اساس همین موتیف، شعر خود را پیش برده و به آن مرکز داده است تا ما به شعری ساخت‌مند برسیم. با استفاده از ساختارگرایی جزئی‌نگر قصد دارم شعر را بررسی و زیرساخت ذهنی شاعر را کشف کنم.
قطعه‌ی اول:
دستش را فروخت
ولگردها نگاه کردند
دستِ خیابان درازتر شد
نکته‌ای که نشان از بی‌توجهی شاعر در سرایش این قطعه دارد، لو دادن تم و موتیف مقید شعر در همان سطر ابتدایی‌ست. مؤلف در شعر امروز بهتر است ابتدا با فضاسازی و تصویرسازی، مخاطب خود را درگیر متن کرده و او را وارد جهان متن کند تا از این طریق اثر تولیدشده، خواننده را ترغیب به خوانش کند. به همین دلیل بهتر است سطر ابتدایی شعر حذف شود.
همان‌طور که در ابتدای نقد اشاره شد، اگر در شعر دقیق شویم، ابژه‌های انسانی شعر همه به‌گونه‌ای فروشنده هستند مثلن «ولگردها» که در این شعر نقش تماشاچی را بازی می‌کنند. انسان‌هایی که به‌جای درک شرایط و کمک کردن، بیشتر در حال تماشا و قضاوت هستند و بلاهت را داد و ستد می‌کنند. در سطر سوم نیز «درازتر شدن دست خیابان» نشانه‌ی دست‌درازی و خرید و فروش است. هم‌چنین این دو سطر، تصویری از انتظار نیز می‌دهند.

قطعه‌ی دوم:
آن دستِ خیابان
سایه از دست می‌رفت
سمت تاریکِ آدم‌ها

در این قطعه، «سایه» هم می‌تواند دختری به همین نام باشد که از دست رفتن سایه همان خودفروشی اوست (دغدغه‌ای که شاعر به آن نیز اشاره دارد.) هم‌چنین رفتن سایه به سمت تاریکِ آدم‌ها، همان خوی فروشندگی انسان‌ها را نشان می‌دهد که دچار تاریکی شده‌اند و سایه در این‌جا معنی تاریکی درونی می‌دهد.

قطعه‌ی سوم:
کارتن، خواب می دید باران قطع خواهد شد
و سکوت با لباس گرم احتمال دارد ...

سطرهای اول و دوم این بخش ازلحاظ زمانی با یکدیگر ارتباط ندارند و همین موضوع باعث می‌شود مخاطب به دلیل اغتشاش زمانی که در این دو سطر وجود دارد، قادر به تصویرسازی نباشد و فضای شعر در ذهن او شکل نگیرد (خواب می‌دید: ماضی استمراری و قطع خواهد شد: اشاره به آینده و در سطر بعدی احتمال دارد که مقطع زمانی در این دو سطر باهم تفاوت دارد).

از لحاظ نشانه‌شناسی، کارتن می‌تواند نشانه‌ی پوشالی و باسمه‌ای بودن باشد. هم‌چنین اگر ویرگول بعد از کارتن را برداریم، می‌توان آن را کارتنْ‌خواب نیز خواند. در ادامه، سطر دوم »و سکوت با لباس گرم احتمال دارد« تصویری از انتظار به دست می‌دهد و با توجه به سطرهای قبلی می‌توان به این تأویل رسید که ما با صحنه‌ای از انتظار روبرو هستیم؛ انتظار زن یا مردی کنار خیابان برای تن‌فروشی. در ادامه، شعر از لحاظ اجرا ضعیف است و شاعر می‌توانست به راحتی سطرها را در هم ادغام کند تا بهتر خوانده شود که در ادامه پس از بررسی کامل، ادیت پیشنهادی خود را نیز ارائه می‌کنم.

قطعه‌ی چهارم:
ماشین به خیر گذشت
اما ...
دستِ خیابان درازتر بود
آن دست ...
ایستاد
چیزی نداشت
ولگردها دیدند
او ...
دستش را فروخت

در این قطعه سطر «ماشین به خیر گذشت» سطری چند تأویلی‌ست. به خیر گذشتن از یک منظر به معنی پیروزی و رسیدن به مقصود است یعنی این‌که ماشین، شخصی که کنار خیابان ایستاده بود را سوار کرده و به هدف خود رسیده است. از سوی دیگر نیز می‌توان چنین تأویل کرد که ماشین از او عبور کرده است. در ادامه «دست خیابان درازتر بود» می‌تواند به معنی دستی باشد که برای خرید و فروش، مدام در حال درازتر شدن است. یعنی هرروزه خیابان‌ها از این تن‌فروش‌ها پر می‌شود که نشان از وضعیت بد اجتماعی‌ست. از سوی دیگر درازتر شدن خیابان شاید به معنی راه بی‌پایان باشد. مسیری که مدام در حال درازتر شدن است. در سطرهای بعدی، «آن دست ایستاد» می‌تواند به دو معنی باشد:

۱. انتظار برای ماشین‌های بعدی
۲ . ایستادن در آن سمت خیابان

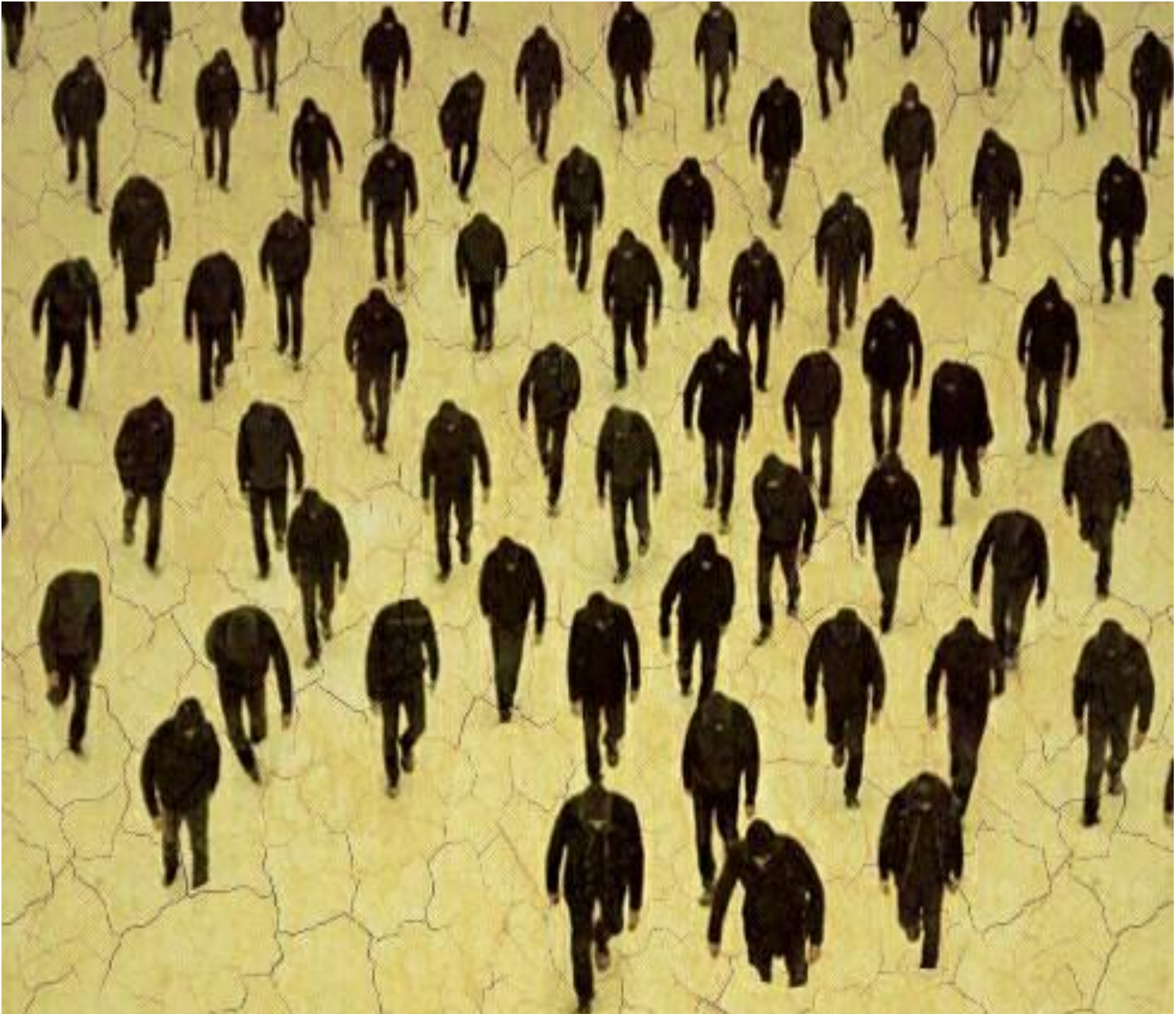
در چند سطر آخر شاعر به موتیف دیگر خود که تن فروشی‌ست، اشاره می‌کند و شعر را به پایان می‌رساند.

اما نکته‌هایی که شاعر باید به آن‌ها توجه کند، سطرسازی و تداوم زبانی_زمانی شعر است به‌گونه‌ای که متن در خوانش، راحت و روان باشد و نهایتن بازی‌های زبانی که به کمک شیءگشتی می‌توان به آن‌ها رسید؛ یعنی این‌که چگونه با به‌کارگیری تخیل، از نشانه‌های دستِ دراز و خیابان استفاده کنیم تا شعری چند تأویلی داشته باشیم.

ویرایش شعر



نگاه می‌کردند ولگردها
به دست خیابان
که درازتر می‌شد
و تا آن دست خیابان
سایه از دست می‌رفت
به سمت تاریک آدم‌ها
کارتن‌خواب می‌دید
که قطع می‌شود باران
و سکوت
لباس گرمی داشت
ماشین به خیر گذشت
تا درازتر شود خیابان
حالا ایستاده آن دست
چیزی ندارد
ولگردها دیدند
که دستش را می‌فروشد



۳ مینارهای کالجی

۶

اندروژنی و عملکرد غیرجنسی در ادبیات

سمیه ابراهیمی



آنیما و آنیموس

همان‌طور که در جســـم هر انســـانی هورمون‌های زنانه و مردانه ترشـــح می‌شـــوند، در روان آن‌ها نیز حالات روحیِ زنانه و مردانه‌ای وجود دارد و با نشانه‌های بارز خود، وجه تمایز زن و مرد را نشان می‌دهند.

در مکتب روان‌شـناسـی «کارل گوستاو یونگ» توجه زیادی به بخش ناهشـیار(خودِ درونیِ راسـتین) شـده است که در مقابل نمود بیرونی شخصیت هر فردی قرار می‌گیرد.

شـخصـیت ظاهری افراد، همان نقابی‌سـت که باعث پنهان ماندن حالات درونی آن‌ها می‌شـود. در حالی که شخصیت درونی افراد در جهت دنیای ناهشـــیار حرکت می‌کند. آنیما و آنیموس در ضـــمیر نـاهشـــیـار مردهـا و زن‌ها به‌عنوان شـــخصـــیت درونی پدیدار شـــده و پرده‌ی ظاهری را کنار می‌زنـد. چنین رفتـارهـایی بـه دلیـل اینکـه مکمّلی برای نقاب(رفتارهای بیرونی اشـخاص) محسـوب می‌شود حائز اهمیت است.

به بیان ساده‌تر، «آنیما» بُعد زنانه‌ی مردها و همان احساسات زنانه‌ای است که در وجود مردان قرار دارد. جنبه‌ی ناهنجار و رایج‌ترین نمود این عنصـــر، تخیلات شـــهوانی یک مرد اســـت و زمـانی شـــکـل می‌گیرد که مردی به میزان کافی عواطف خود را پرورش نداده و زندگی عاطفی او در مقطع کودکی باقی مانده باشـد؛ در این صـورت است که ظرافت رفتاری زنانه را می‌توان در مردها مشاهده کرد.

یکی از جنبه‌های مثبت آنیما این اســـت که به ذهن اجازه‌ی هم‌ســـو شـــدن باارزش‌های واقعیِ درونی را می‌دهد تا فرد عمیق‌ترین بخش‌های درونی خود را پیدا کند.

وقتی مردی به طور جدی به احسـاسات و نمایه‌هایی که از او تراوش می‌کنـد توجه کرده و آن را ســـازمان‌بندی کند؛ آنیمـا، جنبـه‌ی مثبتی به خود می‌گیرد؛ مانند: «نوشـــته‌های ادبی، نقاشی، هنرهای تجسمی، موسیقی و حتی رقص».

«آنیموس» به عنصـر مردانه در وجود زنان گفته می‌شود که عمومن متأثر از پدر هسـتند. این عنصـر به‌ندرت به شـکل تخیلات جنســی نمود پیدا می‌کند و بیشــتر جنبه‌ی رفتاری دارد. در حقیقـت، افکـار نـاخودآگاهی که آنیموس موجب پیدایش آن‌ها می‌شـود ممکن است به احساس ناامنی شدید یا احساس پوچی منجر شود؛ این رفتار در زنی بروز می‌کند کـه عواطف زنـانـه‌ی خود را کنـار زده و رفتـاری خشی یا مردانه از خود بروز می‌دهد.

آنیموس در وجود زن، ابتـدا به‌صـــورت قدرت فیزیکی و نیروی جســـمـانی (مثلن در قـالب یک ورزشـــکار) و در مرحله‌ی بعد به‌صـــورت روحی مبتکر با قابلیت برنامه‌ریزی ظاهر می‌شود.

این عنصر در والاترین مرحله با تجسم اندیشه همراه است و بـه زنـدگی مفهوم جدیدی می‌دهد آن‌گونه که زن دارای صـلابت روحی به‌عنوان نوعی دلگرمی برای جبران ظرافت ظاهری خود می‌شود.

یونگ عشـــق را تمایل ناخودآگاه برای رســـیدن به تعادل ویژگی‌های زنانه و مردانه در انسان می‌داند.

وقتی کســی زن مطلق اســت (زنی که آنیموس ضــعیف و آنیمـای قدرتمندی دارد) شـــیفته‌ی مردی مطلق (مردی که آنیمای ضعیف و آنیموسی قدرتمند دارد) می‌شود. درواقع، به دلیل اینکه روان انسان نیاز به تعادل دارد و این تعادل را در وجود خویش نمی‌یابد مجذوب جنس مخالف می‌شود.

«آندروژن» نام یکی از هورمون‌های جنسی بدن انسان است که توسط غده‌ی آدرنال ترشح می‌شود و باعث پرمویی، بم شـدن صدای زنان و همین‌طور رشد اندام مردانه در مردها می‌شـــود. مبحـث انـدروژنی بر اســـاس همین موضـــوع نام‌گذاری شده است.

روان‌شـناسـان، زنانگی و مردانگی را کرانه‌های متضـاد یک بُعـد منفرد می‌دانند، یعنی: «زنانگی به‌عنوان فقدان مردانگی در نظر گرفته شـده و زمانی بروز می‌کند که احسـاسـات و رفتار مردانه در کمترین حد خود باشـد و البته مردانگی نیز به همین منوال است. طبق مبحث اندروژنی، مفاهیم زنانگی و مردانگی، رقـابـت‌جویی و عـدم رقابت‌جویی با توجه به موقعیـت و ســـودی که برای فرد دارد متغیر اســـت. برای واضـــح‌تر شـــدن انـدروژنی کمی به هویت‌های جنســـی می‌پردازیم:

۱. نقش جنســیتی مردانه: شــخصــی که ویژگی‌های زنانه‌ی اندک و مردانگی زیادی دارد.

۲. نقش جنســیتی زنانه: شــخصــی که ویژگی‌های زنانه‌ی بسیار و مردانگی کمی دارد.

۳. نقش جنســیتی نامتمایز: شـخصی که ویژگی‌های زنانه و مردانه در او بسیار ضعیف باشد.

۴. اندروژن: شــخصــی که ویژگی‌های زنانه و مردانه در او وجود دارد.

افراد اندروژن از نظر بهداشت روانی و کمال شخصیت، در وضـــعیـت بهتری قرار دارنـد. این افراد در موقعیـت‌هـای مختلف، واکنش‌هـای بهتری از خود بروز داده و خود را محدود نمی‌کنند؛ فضای فکری گسترده‌ای دارند که موجب آزادی بیشـــتر آن‌ها می‌شـــود و به دلیل عزت‌نفس بالا، به کمال فردیتی می‌رسند.

یونـگ معتقـد بود کـه مردها باید بتوانند در کنار صـــفات مردانه‌ی خود، صـــفات زنانه‌ای نیز از خود بروز بدهند که همان آنیمای نهفته در مردان اسـت؛ همین‌طور زنان. چراکه پـذیرفتن ویژگی‌هـای عاطفی هر دو جنس، ایجاد خلاقیت می‌کنـد. فمنیســـت‌های لیبرال نیز بر این عقیده‌اند که علل نـاکـامی زن‌هـا در برابر مردها در حوزه‌ی عمومی، به دلیل عـدم وجود امکـان‌هـای برابر بین زن‌هـا و مردهای جامعه اســـت؛ برای رهـایی زن‌هـا و مردها از زنانگی و مردانگی ســـاختگی جامعه، باید به شـــکل‌گیری شـــخصـــیت‌های اندروژنی کمک کرد.

برای درک بهتر مبحث اندروژنی، به رابطه‌ی تنگاتنگ آن با نظریه‌ی کوئیر می‌پردازیم.

طبق نظریه‌ی کوئیر، هویت‌ها در طول عمر اشـخاص، ثابت نیستند و با توجه به موقعیت‌ها و گرایش‌های متفاوت تغییر می‌کننـد؛ افراد چنـد هویتی هر بـار یکی از آن هویت‌ها را بروز می‌دهنـد. نظریه‌ی کوئیر بر این نکته نیز تأکید دارد که هویت و جنسـیت هر شـخص، دو وجه متمایز هسـتند و نباید با توجه به گرایش‌های جنســـی افراد، هویت آن‌ها را ارزش‌گـذاری یا آن‌ها را طرد کرد. این نظریه، از این نظر با اندروژنی هم‌سو می‌شود که زن‌ها و مردها می‌توانند از نظر شخصیتی در جایگاه دیگری قرار بگیرند.

اندروژنی در ادبیات

ورود آنیمـا و آنیموس در ادبیـات بـاعـث می‌شـــود یـک نویســنده‌ی خلاق جنسیت خود را کنار گذاشته و گاهی در نقش جنس مخالف دست به خلق اثری آوانگارد بزند؛ اثری

که مخاطب را در تشخیص جنسیت مؤلف دچار اشتباه کند. وقتی شاهد حضور اندروژنی در ادبیات هستیم، که آنیما و آنیموس درونی نویسنده در تعاملی سازنده به میدان آمده و مانع می‌شود که یک نویسنده‌ی مرد از بالا به زن نگاه کند و حتی اگر سبک اروتیک را انتخاب می‌کند فقط به فکر تجاوز و لذت بردن از اندام زنانه نباشد و همین‌طور یک نویسنده‌ی زن!

یک نویسنده‌ی اندروژن قابلیت قرار گرفتن در جایگاه جنس مخالف را دارد و در متن با استفاده از این تکنیک زاویه‌های متفاوت را به اثر خود تزریق کرده و با طرح و پایه‌ریزی مناسب، آن را متفاوت می‌سازد.

در مثال زیر که شعری از علی عبدالرضایی است، شاهد استفاده از اندروژنی هستیم:

اندروژن

نفس‌های مردانه‌ای که سلول را لول کرده بود
مال او نبود
لبی که بر گردن گنجشک می‌نشست
زبانی که می‌ریخت در گوش
و دستی که گیرکرده بود
مال دوست‌دخترش نبود
از سلول روبه‌رو صدای درد
یا دری که روبه‌روی ثانیه باز می‌شد می‌آمد
و در سرش زیبایی دوست‌دخترش که کشور کوچکی بود
مثل موزیکی ملایم گشت می‌زد
هم‌سلولی‌اش
قطره اشکی را که دل نداشت بی‌افتد
اول از مژگان چپش چید
بعد در گوش راستش گفت
غصه نخور!
کاری نیست
که زنی با زنی دیگر نکند



در ابتدای شعر فوق، «نفس‌های مردانه‌ای که سلول را لول کرده بود/ مال او نبود» با توجه به نشانه‌ی «نفس‌های مردانه» سخن از دختری به میان آمده است ولی در ادامه متوجه می‌شویم که این دخترک به پسری تغییر جایگاه داده است که در ابتدای شعر هیچ اشاره‌ای به وجود او نشده بود:

«لبی که بر گردن گنجشک می‌نشست
زبانی که می‌ریخت در گوش
و دستی که گیرکرده بود
مال دوست‌دخترش نبود»

این تغییر جایگاه در این قسمت رها نمی‌شود و در ادامه با خوانش شعر تا پایان متوجه اشتباه در تشخیص خود شده و با آمدن دو زن در صفحه بازهم شاهد تغییر جایگاه و جنسیت مؤلف می‌شویم:

«هم سلولی‌اش
قطره اشکی را که دل نداشت بی‌افتد
اول از مژگان چپش چید
بعد در گوش راستش گفت
غصه نخور!
کاری نیست
که زنی با زنی دیگر نکند»

این مثال شعری یکی از نمونه‌های اندروژنی در ادبیات است و این تکنیک هم در شعر هم در داستانک و رمان کارایی دارد و به خلق اثری آوانگارد و خلاق کمک می‌کند.

زیرساخت ذهنی

ایوب احراری



وقتی می‌خواهیم از زیرساخت ذهنی صحبت کنیم؛ ابتدا باید شناختی از ساختار داشته باشیم و آن را مورد بررسی قرار دهیم. اگر به پیرامون خود توجه کنید همه‌ی چیزهای اطراف ما از ساختاری مختص به خود پیروی می‌کنند. سلول‌های بدن، خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنید، اتومبیلی که به وسیله‌ی آن به محل کارتان می‌روید و... در تمام این مثال‌ها، ساختارهای متنوعی وجود دارند اما چیزی که در همه‌ی آن‌ها مشترک است در ارتباط بودن اجزا با یکدیگر است. پس تعریف ساختار را می‌توان این‌گونه نوشت: مجموعه‌ای از اجزا که در کنار و در ارتباط با یکدیگر هستند و اِخلال در یکی از آن‌ها باعث ایجاد مشکل در کل سیستم می‌شود.

به خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنید توجه کنید؛ ستون‌ها، دیوارها، اتاق‌ها، آشپزخانه، سقف و پنجره‌ها در کنار هم خانه‌ی شما را تشکیل داده‌اند. پس ما در اینجا با یک مجموعه روبه‌رو هستیم. به همین منظور نمی‌توان گفت که در خانه‌ی شما سقف مهم‌تر از ستون‌هاست یا وجود پنجره‌ها مهم‌تر از وجود دیوارهاست. در بررسی زیرساخت ذهنی نیز با ساختار روبه‌رو هستیم و اینکه چه اندازه از موضوعی که در مورد آن صحبت می‌کنیم شناخت داریم و اجزای آن را می‌شناسیم. این شناخت فقط در بررسی جزئی‌نگر به وجود می‌آید؛ و این موضوع با کمک تفکر و تمرکزی‌ست که خرج موضوع مورد نظر می‌شود. بخشی از این شناخت حاصل اطلاعاتی‌ست که از پیرامون به دست آمده است و رابطه‌ی اکتسابی با مطالعه‌ی ما دارد اما بخشی از این شناخت حاصل تفکر ماست؛ حاصل اشراف ما به موضوعی‌ست که در مورد آن فکر کرده‌ایم و زیرساخت ذهنی، دقیقن در همین نقطه اتفاق می‌افتد. با این تعریف‌ها اگر به متون کلاسیک توجه کنیم متوجه خواهیم شد؛ عمده‌ی مفاهیمی که شاعرها و نویسنده‌ها در مورد آن‌ها صحبت کرده‌اند به‌صورت کلی‌نگری‌ست یعنی در هیچ موضوعی برخورد جزئی‌نگری وجود ندارد. در عصر حاضر معنای تازه‌ای کشف نمی‌شود بلکه همین برخورد جزئی‌نگری با پدیده‌هاست که تازگی به وجود می‌آورد. گاهی این برخورد حاصل آشنایی‌زدایی‌ست، یعنی دوباره نگاه کردن به اطراف و دوباره تعریف کردن است و اینکه ما چقدر در یک موضوع عمیق می‌شویم و چقدر از اجزای ساختاری که آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم آگاه هستیم. مثلن در بررسی یک مجموعه شعر یا یک مجموعه داستان با زیرساخت ذهنی مؤلف روبه‌رو هستیم و منتقد باید سعی کند این زیرساخت ذهنی را کشف کند و جهانی که در کتاب تولید شده است را مورد بررسی قرار دهد. بررسی زیرساخت ذهنی در این موارد حتا در حوزه‌ی تکنیکال نیز می‌تواند اتفاق بی‌افتد. اینکه مؤلف تا چه اندازه نسبت به تکنیک یا تکنیک‌هایی که استفاده می‌کند شناخت دارد. مثلن در داستان «مغز میمون» از کتاب «تختخواب میز کار

من است» نوشته‌ی علی عبدالرضایی برخورد اندروژنی نویسنده در متن را می‌بینیم؛ در این داستان تکنیک با تفکر این‌همان شده است. تفکری که در این مجموعه کتاب وجود دارد ترویج زندگی‌ست و نویسنده چه در حوزه‌ی تکنیکال و چه در حوزه‌ی برخورد با پدیده‌ها این تفکر را به مخاطب خود نشان می‌دهد، مثلن همین برخوردهای اندروژنی در داستان مغز میمون نشان از تنوع زیستی می‌دهد و نویسنده سعی دارد با تغییر جنسیت، مخاطب خود را با تنوع که استعاره‌ای از زندگی‌ست آشنا کند. از زاویه‌ی دیگر اگر به این مجموعه نگاه کنیم تنوع‌های زیستی منجر نمی‌شود که نویسنده شخصیتی را مورد قضاوت قرار دهد. در سراسر کتاب ما با انواع زندگی‌ها روبه‌رو هستیم که نویسنده هیچ‌کدام از این زندگی‌ها را برتر از دیگری نمی‌داند و به شخصیت‌ها این آزادی را می‌دهد که هرکدام بازی و نقش دلخواه خود را به اکران درآورند. از زاویه‌ی دیگری نیز می‌توان به نثرهای متفاوتی که در این کتاب وجود دارد توجه کرد. مثل نثر داستانک «مدینه» که نوعی تندی و خشونت را به همراه دارد یا نثری که در داستان‌های «اوهو» و «در ندارد دریا» که به شعر نزدیک شده‌اند و این تنوع نیز ما را با زیرساخت ذهنی شاعر و دغدغه‌ی شاعر که زندگی‌ست روبه‌رو می‌کند زیرا نثرهای متفاوت نشان از علاقه‌ی نویسنده به جهان‌های متفاوت است و هر زبانِ تازه، تخیل تازه‌ای را معرفی می‌کند. در اینجاست که تکنیک‌ها و تفکر در متن این‌همان می‌شوند، همین این‌همانی با زیرساخت ذهنی در ارتباط است. در متن زیر که متعلق به کتاب «دیل گپ» اثر علی عبدالرضایی‌ست آشنایی‌زدایی اتفاق افتاده، نویسنده از آزادی و شجاعت، آشنایی‌زدایی کرده و به شیوه‌ی خود به آن نگاه می‌کند. در باور عامه، شجاعت یعنی نترس بودن اما در این متن می‌بینیم که از نظر نویسنده شجاعت به معنی خطر کردن است؛ اینکه از تاریکی بترسی اما باز هم وارد آن شوی:

«برخی سرِ نترسی دارند، اما شجاع نیستند. برای کسی که اصلن نترسد خطر وجود ندارد و زندگی معمول است.



شجاعت ارتشی در محاصره‌ی دشمن است. کسی که سرِ نترس دارد دشمن ندارد، خطر نمی‌کند. هادی کاردی سرِ نترسی داشت، می‌رفت به قهوه‌خانه و کاسه کوزه‌ها را به هم می‌ریخت، با همه دعوا می‌کرد. او شجاع نبود، از سرِ بیکاری می‌زد به سرش، این‌جوری تفریح می‌کرد. به تخمش هم نبود که زندان برود، حبس بکشد، او آزاد نبود، همیشه زندانی بود. آزادی؛ بودن است، اگر نباشی نمی‌شوی؛ از دست می‌رود ولی به دست نمی‌آید، باید باشی چون اگر به دستش بیاوری زودی از دست می‌دهی؛ اگر نباشد آزادی، یک جای مغز و تمام دلت خالی می‌شود؛ باید دلش را داشته باشی، آن را در دلت داشته باشی وگرنه خطر نمی‌کنی. برخی برای معده‌ی خالی می‌جنگند، می‌خواهند پُرش کنند و نمی‌دانند که مستراحِ فردا خالی‌اش می‌کند. فردا که از خانه زدی بیرون، به خیابان‌های ایران خوب نگاه کن! گرسنگی سرِ نترسی دارد اما شجاع نیست.»

ما اطلاعاتی از پیرامون خود دریافت می‌کنیم و آن را با اطلاعات خود ترکیب کرده و به یک نوع نتیجه‌گیری می‌رسیم؛ نتیجه‌ای که حاصل تفکر ماست؛ تفکری که نشان از زیرساخت ذهنی ما می‌دهد.

در نهایت باید گفت، زیرساخت ذهنی برای یک نویسنده‌ی خلاق بسیار مهم است. نویسنده‌ای که قصد دارد تازه بنویسد و تازه نگاه کند باید قادر باشد نسبت به مفاهیمی که آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد شناخت داشته و در آن‌ها عمیق شده باشد.

علم معناشناسی، مجاز، استعاره و تشبیه

رئوف دلفی



در بستر زبان، چهار شکل جمله(خبری، امری، عاطفی، سؤالی) وجود دارد و تمام جملاتی که به کار می‌بریم از این چهار حالت خارج نیستند. گاه این جملات در معنای حقیقی و گاهی در معنای غیرحقیقی یا مجازی قرار می‌گیرند یعنی جمله از معنای اصلی خود خارج و وارد معنای ثانوی می‌شود؛ اینجاست که علم معنا و معناشناسی مطرح می‌شود و درباره‌ی معنای ثانوی جملات بحث می‌کنیم مثلن می گوییم: خوابم نمی‌برد!

این یک جمله‌ی خبری‌ست، اما هدف از آن رساندن خبر نیست. در واقع ذهن مشغولی، استرس، ملال و تشویش را مد نظرمان داریم یا به جای اینکه بگوییم سیل شدیدی آمده و همه‌چیز زیر آب رفته است؛

می‌گوییم: باران را ببین!

در واقع ما جمله را از معنای اصلی خود خارج و به معنای ثانوی می‌بریم.

گاه یک جمله به‌صورت کامل در معنای غیرحقیقی و گاه یک کلمه می‌تواند در معنای ثانوی قرار بگیرد. دلیل استفاده از مجاز، در ابتدا تأثیر کلام است. برای اینکه کلام ما مؤثرتر واقع شود جملات را در جایگاه مجازی‌شان به کار می‌بریم. گاه ممکن است یک جمله‌ی خبری تأثیر بیشتری نسبت به جمله‌ی امری داشته باشد مثلن به کودکی بگوییم: شنیدم پسر همسایه شاگرد اول شده است؛ یعنی تو هم درس بخوان.

و دلیل دیگر این است که دایره لغات در هر زبان محدود و پایان‌پذیر است؛ بنابراین مجبوریم از ظرفیت‌های زبان استفاده‌ی خلاق‌تری بکنیم تا به تأثیر بیشتر در انتقال مفاهیم دست پیدا کنیم.

مجاز، انواع مختلفی دارد. اساسن هر مجاز با «قرینه» همراه است که نشانه‌ای‌ست برای آنکه بفهمیم کلمه یا جمله در معنای غیرحقیقی‌اش به کار رفته است. مجاز را با علاقه(رابطه بین معنی حقیقی و مجازی) می‌شناسند.

در این قسمت سعی می‌کنیم به مهم‌ترین آن‌ها اشاره کنیم:

-علاقه‌ی کلیت و جزئیت که به دو صورت است:

۱) کل چیزی را بگوییم و منظورمان جزء آن باشد: مثال: سرم سفید شد(منظور از سر، موهای سر است) یا دستم برید(که ممکن است منظور بریدنِ انگشت دست باشد)

۲) به جزء اشاره کنیم اما مقصود کل آن باشد:

مثال: مفتعلن مفتعلن کُشت مرا

به رکن «مفتعلن» اشاره دارد اما مقصود کل عروض و تمام ارکان آن و به ستوه آمدن شاعر از عروض است.

یا «چهار سطر نوشتی فکر کردی شاعر شدی»

که منظور از چهار سطر کل چیزهایی‌ست که نوشته است

-علاقه‌ی علت و معلولی:

۱) علت چیزی را بگوییم و مقصودمان معلول آن باشد.

مثال:

او قلم خوبی دارد
یعنی نویسنده‌ی خوبی‌ست.
۲) مثال: آب را ببند
مقصود شیر آب است.

-علاقه‌ی ماکان و مایکون:

۱) اسم یا صفت سابق کسی یا چیزی را بگویید.
مثال: به شراب بگویی انگور.
۲) صفت یا آینده‌ی کسی یا چیزی را بگویید.
مثال: به دانشجوی ترم یک پزشکی بگویید: دکتر

-علاقه‌ی جنس:

به جنس یک چیز اشاره کنید اما مقصود خود آن باشد.
مثال به ماشین بگویید: آهن‌پاره

-علاقه‌ی تضاد:

کلمه را در معنای کاملن متضادش به کار ببریم.
مثال: عالی بود!
یعنی افتضاح بود.

-علاقه‌ی شباهت:

واژه‌ای را به خاطر شباهت، جای واژه‌ای دیگر بیاوریم
مثال: به شخصی به خاطر قدرت و... بگوییم: شیر
این نوع مجاز یکی از مهم‌ترین شکل‌های مجاز است که «استعاره» نامیده می‌شود.

تا اینجا پرکاربردترین اقسام مجاز را بررسی کردیم؛ حالا به تحلیل جمله‌هایی که در معنای مجازی قرار می‌گیرند می‌پردازیم:

۱) معنای ثانوی در جملات خبری:

هدف این شکل جمله، دادن خبر یا پیامی به مخاطب است؛ اما از جملات خبری برای مقصود دیگری نیز استفاده می‌شود که معنا را به تأخیر و تحت شعاع خود قرار می‌دهد.
مثلن اگر به کسی بگوییم: من پیر شدم
ممکن است مقصود ما اظهار تأسف و اندوه باشد نه خود نفس خبر.
در برخی مواقع، هدف جمله‌ی خبری می‌تواند ملامت و توبیخ باشد.
به‌عنوان مثال به کودکی که نمره‌ی خوبی نگرفته از احوال دوست او خبر بدهیم: پرویز بیست گرفت! و گاهی مقصود هشدار دادن است.
مثلن به کسی که تا دیروقت خوابیده بگوییم: ظهر شد.
گاه برای مفاخره و یا تحقیر دیگران استفاده می‌شود.
من یک سرلشکرم(نه ستوان)
من مهندسم(شوفر نیستم)
من ایرانی‌ام
و...
گاهی برای ایجاد ترحم در بقیه:
بدبختم (کمک کنید)

۲) معنای ثانوی در جملات سؤالی:

هدف اصلی پرسش است اما گاهی برای تأثیر بیشتر به شکل مجازی ادا می‌شوند.
گاهی برای ابراز عقیده به‌صورت غیرمستقیم و مؤدبانه:
برای مثال: آیا نمی‌شود این شعر را به شکل دیگری معنی کرد؟ یعنی می‌شود و به نظر من این‌طور درست است.
گاه برای دستور دادن به‌صورت غیرمستقیم استفاده می‌شود.
مثال: بهتر نیست برویم؟
(یعنی برویم)
گاهی برای نهی کردن:
چقدر حرف می‌زنی؟ (یعنی حرف نزن)
گاهی برای استفهام انکاری:
مثال: مگر کوری؟
(یعنی قطعن نیستی)
یا:

چطور چنین چیزی ممکن است. (یعنی حتمن نیست)
گاهی برای ابراز آرزو و آمال:
کی باران می‌آید؟(کاش بیاید)

۳) معنای ثانوی در جملات امری:

هدف اصلی این جمله‌ها دستور دادن است اما در معنای مجازی هم به کار می‌روند.

به‌عنوان مثال
برای عبرت:
سرانجام کارش را ببینید!
برای تعریض:
باید آدم‌شان بکنی(خطاب به شخص خاص)
برای تشویق کردن: نترس!

۴) معنای ثانوی در جملات عاطفی:

جمله‌ی عاطفی با سه نوع دیگر جمله در زبان متفاوت است؛ به این معنی که جمله‌ی خبری، سؤالی و امری از نظر ساختار(ادات، فعل و نحوه ادا) وضعیت مشخصی دارند. در جمله‌ی پرسشی ادات پرسش می‌آیند یا نحوه‌ی ادا تغییر می‌کند. در جمله‌ی امری از فعل امر استفاده می‌شود و در جمله خبری بار خبری منتقل می‌شود اما جمله‌ی عاطفی صورت مشخصی ندارد و برحسب معنا تشخیص داده می‌شود. به هر جمله‌ای که حاوی حس و عاطفه‌ی گوینده و قصد خبر دادن نداشته باشد؛ جمله‌ی عاطفی می‌گوییم. معمولن هدف از جمله‌ی عاطفی بیان احساسات، شوق، اندوه، آرزو، شگفتی و از این قبیل احساسات است و تمام سه شکل جمله‌ی (خبری، پرسشی، امری) این قابلیت را دارند که به جمله‌ی عاطفی بدل بشوند؛ در واقع شعر اساسن در جملات عاطفی نمود پیدا می‌کند.

به‌عنوان مثال:
<<به خانه‌ای که قدغن است
همه طوری می‌آیند
که من رفته‌ام>> «علی عبدالرضایی»

سه جمله‌ی خبری تبدیل به جملات عاطفی شده است اما هدف شاعر خبر دادن نیست.

بنابراین باید به معنای ثانوی و در عالم معنا به دنبال اغراض دیگر جملات توجه کرد.

که بیان‌گر حسرت، اندوه و نوستالژی‌ست که در معنای مجازی سطرها قرارگرفته است.

بعد از شناخت مجاز و انواع آن به تشبیه و استعاره می‌پردازیم:

تشبیه یعنی چیزی را به چیزی مانند کردن که معمولن با اغراق همراه باشد. تشبیه ادعای همانندی دارد.

هر تشبیه چهار رکن دارد:
مشبه(طرف اول)، مشبه به(طرف دوم)، وجه شبه(طرف سوم)، ادات تشبیه(طرف چهارم تشبیه).

مشبه: کلمه‌ای است که قصد داریم آن را تشبیه کنیم.
مشبه به: چیزی است که مشبه را به آن مانند کرده‌ایم.
وجه شبه: صفتی است که بین مشبه و مشبه به مشترک است.
ادات تشبیه: کلمه‌ای است که به‌وسیله‌ی آن تشبیه صورت می‌گیرد و دلالت بر معنی تشبیه دارد(مثل، شبیه، شکل، مانند، همچون و...)

مثال:
چشمانش مثل الماس می‌درخشد.
چشمانش: مشبه
الماس: مشبه به
می‌درخشد: وجه شبه
مثل: ادات شبه

بیشتر اوقات در تشبیه، وجه شبه ذکر نمی‌شود مگر این‌که تشبیه، بکر و نو باشد که برای فهمیده شدن تشبیه آن را ذکر می‌کنند.

اگر در تشبیه، وجه شبه ذکر نشود به آن
تشبیه مجمل می‌گویند.

اگر در تشبیه، ادات تشبیه نیاید به آن مؤکد می‌گویند.
اگر ادات تشبیه بیاید مرسل یا صریح می‌گویند.

چنانچه نه وجه شبه بیاید و نه ادات تشبیه به آن تشبیه بلیغ می‌گویند.

مثال تشبیه بلیغ: چراغِ دانش

تشبیه تفضیل: تشبیه ای است که در آن شاعر، مشبه را به مشبه به برتری بدهد.

مثال:

«یکی دختری داشت خاقان چو ماه

کجا ماه دارد دو چشم سیاه»

«فردوسی»

تشبیه مُضمر یا پنهان: تشبیه پوشیده که در کلام به چشم نمی‌آید اما با کمی درایت و تأمل متوجه تشبیه خواهیم شد.

مثال:

«با چشمان تو مرا به الماس ستاره‌ها نیازی نیست

با آسمان بگو»

«شاملو»

ستاره‌ها به الماس تشبیه شده‌اند که تشبیه پنهان است.

استعاره چیست؟

در واقع استعاره تشبیهی‌ست که ادات آن حذف شده باشد. در تشبیه ما می‌گوییم «علی» مثل «شیر» است اما در استعاره ادعا می‌کنیم «علی» خودِ «شیر» است. در واقع استعاره نوعی تشبیه است که مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه آن حذف شده و تنها مشبه به آن باقی مانده باشد. اصل استعاره بر تشبیه استوار است و به دلیل اینکه در استعاره فقط یک رکن از تشبیه ذکر می‌شود و خواننده را به تلاش ذهنی بیشتری وا می‌دارد؛ بنابراین استعاره از تشبیه رساتر، زیباتر و خیال‌انگیزتر است.

انواع استعاره: با توجه به اینکه در استعاره یکی از طرفین تشبیه ذکر می‌شود، آن را بر دو نوع تقسیم کرده‌اند:

۱) استعاره‌ی مصرحه

۲) استعاره‌ی مکنیه

استعاره‌ی مُصرّحه(آشکار): آن است که «مشبه به» ذکر شود اما «مشبه» حذف گردد؛ در واقع مشبه به جانشین مشبه می‌شود.

مثال:

«ماه آمد»

معشوق را از حیث زیبایی و... به ماه تشبیه کرده است اما فقط مشبه به را در متن می‌بینیم.

استعاره مکنیه: آن است که «مشبه» به همراه یکی از لوازم و ویژگی «مشبه به» ذکر گردد و خود «مشبه به» حذف شود.

مثال :

«با غروب بروم

که دهکده‌ها یادشان برود

پسری که شاخ می‌زد به میله‌ها دیگر نیست»

«رئوف دلفی»

شاعر خودش را به گاوی تشبیه کرده اما به جای آوردن کلمه «گاو» به یکی از ویژگی‌های آن که «شاخ زدن» است اشاره کرده.

در انتها باید بگویم که انواع مجاز، تشبیه و استعاره به مراتب بیشتر از چیزی‌ست که در این بحث عنوان شد و سعی داشتم با زبانی ساده به توضیح این بحث اکتفا کنم. از این رو به پرکاربردترین و خلاقانه‌ترین شکل آن‌ها پرداختم. بی‌شک هر شاعری باید از علم معانی و بیان به‌قدر کافی بداند چرا که ابزار کار او هستند.



شعرِ آنارشیستی

پویان فرمانبر



کسی که ماهیت زمان را در جهان شناخته باشد، همواره پیِ تازگی‌ست زیرا به‌خوبی می‌داند که معنا در تازگی خلق می‌شود و زندگی ارزش انجام امور تکراری را ندارد. درواقع زمان به سرعت می‌گذرد و قاتلِ واقعی آدمی، خود اوست. آیا در این برهه کوتاه زندگی نباید پی تازگی گشت؟ لااقل نباید راجع به آن دانست؟
آنارشیسم نوعی تفکر سرور ستیز و فرد آنارشیست نیز خواهان سرزمینی بدون رهبر است!
آری! تقریبن غیرممکن است اما فرهنگِ همچین نگاهی به سمت آوانگاردیسم نیست؟ و تازگی را برنمی‌تابد؟ اساسن برای خلق معنای تازه و رسیدن به نیهیلیسم خلاق، ابتدا باید زیرساخت‌ها را بررسی کرد؛ به عنوان مثال زیرساخت فردی مذهبی، اطاعت کردن(از قدرت‌های موهوم و به اصطلاح آسمانی) و محافظه‌کارانه رفتار کردن است؛ چنین زیرساختی طبعن نمی‌تواند پیِ تازگی باشد زیرا خطر نمی‌کند؛ همواره خواهان حفظ کردن موقعیت و مکان فعلی‌اش است و تنها برای رضایتِ قدرتی موهوم می‌نویسد.
اما شعر آنارشیستی چطور؟ چه خصوصیاتی دارد؟ همان‌طور که شرح دادم، شعر آنارشیستی همواره پی تازگی ست و حتا اگر شاعر آنارشیست در صفحه کاغذ، طلا کشف کرده باشد مدتی بعد آن را پس می‌زند. زیرا دیگر تازه نیست. درواقع آنارشیسم در لغت خلاصه نمی‌شود و مفهومی انتزاعی‌ست؛ یعنی حتا اگر روزی آنارشیسم مُد شود یک آنارشیست واقعی اعلام می‌کند که آنارشیست نیست. برخی می‌گویند کسی که بی‌وزن می‌نویسد و به حکومت‌ها دشنام می‌گوید شاعری آنارشیست است؛ این باور غلط است. درواقع شعر آنارشیستی هیچ قاعده‌ای ندارد و وظیفه‌اش به حاشیه بردن عناصر موجود و معرفی عناصری تازه بر صفحه کاغذ است زیرا این‌گونه است که فضاهای بدیعی برای تفکر و رسیدن به سرزمین دست‌نیافتنی به وجود می‌آید. به عنوان مثال کسی که امروزه در این بازار داغ ساده‌نویسی، شعری زبانی و متفکرانه می‌نویسد شاعری آنارشیست محسوب می‌شود.
با این تعاریف، یک شاعر آنارشیست پی جذب مردم نیست و برای آن‌ها نمی‌نویسد؛ زیرا اگر این‌طور باشد دیگر شاعری پیشرو قلمداد نمی‌شود و پیروی امور تکراری ست! در ادامه خواهان بررسی فرم خود ویژه‌ی دو شعر از «علی عبدالرضایی» هستم بلکه عناصر بدیع آن را واکاوی کنم و نشان بدهم که چرا امروزه (تأکید می‌کنم امروزه) شعرهایی آنارشیستی به شمار می‌آیند.

«ویرایش مرگ»

ما که اول نداشتیم
یکی در میان
یکی با یکی تنها گذاشته‌ایم و گذشته‌ایم
یکی درمیان
پا در میانی کرده یکی
در میان میدان و با من گذاشته در میان

که از بستگان دور یک خیابان
فامیل نزدیک کوچه‌ای
تازه برگشته از جنگ
که دیگر دلش نمی‌خواهد
دلت را می‌خواستم چکار؟
از بس که سوراخ سوراخ بود
حتا به درد سیخ هم نمی‌خورد
تا کبابش کنم سلطانی
یکی درمیان
گوشت و گوجه‌ی قفقازی
که سوخته باشد زیر آتش و تیراندازی
یکی درمیان
خودش را کرده باشد خالی
مثل آسمان بعد از باران
که حالا پرش کرده باشند از شب
شبی که پرشده باشی
از سیاه‌ترین تاریکش
که ساعتی‌ست پیش از ورود روز
نو سوخته بودی و من ساخته بودم با تو
امیدی بود هنوز
که باردارت کند
یکی در میان
با تو باید درمیان می‌گذاشتم
میان ما هیچ نیست
جز همین میدانی
که می‌دانی
هنوز ماشینم دور آن دور می‌زند که سوارت کند
تو عابری اما من پیاده‌ام
بین این دو سطر
بوی تو پیچیده
پیچانده‌ای مرا
دور این میدان
و در نمی‌آیی
مثل شعری که هرگز ننوشتم
بیا از اول شروع کنیم
ما که آخر نداشتیم

نقد و بررسی

امروزه کمتر کسی به فرم‌های هندسی اهمیت می‌دهد و آن را مهم می‌شمارد؛ زیرا هدف اصلی که تولید فضای متفکرانه است؛ گم شده است و همه دل به جاده‌ی شهرت داده‌اند که در آن هر چیزی پیداست جز ادبیات. در واقع محتوا بدون فرمی خودویژه نمی‌تواند تولید فضای متفکرانه کند و تأثیر ژرف بر ذهن مخاطب بگذارد.

در شعر «ویرایش مرگ» نیز با توجه به زبان، فرمی شکل گرفته است که محتوا را به صدا درآورده و فضای خلاقی برای تفکر مهیا کرده است .

آیا زندگی چیزی جز دایره‌ای‌ست که نه شروع می‌شود و نه تمام؟ آیا چیزی جز انتظار است؟

در واقع ما انسان‌ها شروع نمی‌شویم، تنها ادامه داریم و در اندیشه‌ها خواهیم ماند. درست مثل عشق که نمایه‌ای از زندگی‌ست. عشقی که تنها چرخ می‌خورد تا تنهایی حجیم‌تر شود.

ما که اول نداشتیم
یکی درمیان
یکی با یکی تنها گذاشته‌ایم و گذشته‌ایم

آری! عشق مدام دور می‌شود، تا به چیزی که هنوز زاده نشده است؛ نزدیک شود و تنهایی در رأس این زندگی، خودش را به شاعر واگذار کند و قلب تکه‌تکه‌ی او را ابدی کند؛ یکی در میان دور خودش بچرخد تا شاعر، یکی را در این میان حس کند. یکی که مثل شاعر است، مثل همین تنهایی، همین عشق.

درواقع بازی‌های زبانی در این شعر نقش مؤثری در شکل‌گیری فرمِ هندسی ایفا کرده‌اند و ترجیع‌بندِ «یکی درمیان» اثر را یکپارچه به سوی این فرم برده است. به‌عبارت‌دیگر، «یکی درمیان» درست مثل قلب تکه‌تکه‌ی

شـاعر در طول اثر پخش شـده است تا موتیف‌های آزاد به آن متصل شوند و موتیف مقید، پررنگ‌تر شود.

«یکی درمیان
پادرمیانی کرده یکی
در میان میدان و با من گذاشته در میان
که از بستگان دور یک خیابان
فامیل نزدیک کوچه‌ای
تازه برگشته از جنگ
که دیگر دلش نمی‌خواهد»

از سطرهای بالا درمی‌یابیم که معشوقِ شاعر با عشق، این همان شده، به کوچه‌ای که همان زندگی روزمره است پیوند خورده و دیگر هوس عاشقی ندارد تا مثل عشق مدام از صحنه دور شود؛ بلکه شاعر قلب تکه‌تکه‌ی خودش را در قلب جنده‌ی معشوق ببیند و به فرمِ «ویرایش مرگ» بدل شود! و با انکارِ خشمش به «دلت را می‌خواستم چکار؟» روی بیاورد تا در این تخت خوابِ ذهنی با سیخ و آتش و تیراندازی به جان معشوقش بی‌افتد.

«دلت را می‌خواستم چکار؟
از بس که سوراخ سوراخ بود
حتا به درد سیخ هم نمی‌خورد
تا کبابش کنم سلطانی
یکی درمیان
گوشت و گوجه‌ی قفقازی
که سوخته باشد زیر آتش و تیراندازی»

از شهود و چند تأویلی‌های اپیزود بالا که بگذریم به آسمانی می‌رسیم که حالا ارضا شده و به سمت شب در حال حرکت است؛ به سمت حقیقت. حقیقتی که به معشوق و طبعن به عشق رسیده و آن را سیاه‌ترین تاریک کرده است! شب، خود حقیقت است زیرا به هیچ‌چیز وابسته نیست و ماهیت جهان محسوب می‌شود. شاعر نیز با اینکه از حضور شب در رنج و عذاب است حقیقت آن را پذیرفته و ناگزیر حول آن می‌چرخد. کسی چه می‌داند شاید با سیخ به جان خود افتاده است!

«یکی درمیان
خودش را کرده باشد خالی
مثل آسمان بعد از باران
که حالا پرش کرده باشند از شب
شبی که پر شده باشی
از سیاه‌ترین تاریکش
که ساعتی‌ست پیش از ورود روز
نو سوخته بودی و من ساخته بودم با تو»

برای بقا و ادامه داشتن، همیشه امیدی است؛ اما کجا؟ در این کوچه‌ی کلیشه‌ای و یا در ذهن؟ اصلن هردو! اما آیا بین دو انسان زندگی رواج دارد؟ عشق در حال چرخش است؟ زندگی از بین می‌رود تا زندگی زاده شود. درست مثل عشق که از صحنه کنار می‌رود تا از جای دیگری وارد صحنه شود! که این مهم، همواره در حال چرخش است و هرچه شاعر بوق می‌زند معشوق سوار نمی‌شود! گویا رسالت شاعر در این میدان پیاده شدن است. پیاده شدن از زندگی، از عشق...

«امیدی بود هنوز
که باردارت کند
یکی در میان
با تو باید درمیان می‌گذاشتم
میان ما هیچ نیست
جز همین میدانی
که می‌دانی
هنوز ماشینم دور آن دور می‌زند که سوارت کند
تو عابری اما من پیاده‌ام»

همچنین لازم به ذکر است که در سطرهای بالا، زبان(میدانی و می‌دانی و میان و در میان و...) خاصیت ذهنیِ اثر را پررنگ کرده است و فرمِ اثر را طبیعی‌تر جلوه می‌دهد اما فریادرس این طبیعت کیست؟ طبیعت این شعر، از بس خود را به هر جا زده است؛ کبود شده و مثل شاعر جوابی نگرفته است. ولی باز منفعل نمی‌نشیند! این بار سراغ خود شعر رفته (فاصله‌گذاری)، از خون و جان خودش حرف می‌زند، از سطرها. سطرهایی که حالا پر شده است از بوی

عشق و زندگی. آن‌قدر پر که دیگر مثل همان آسمان بعد از باران وقت خالی شدن است.

«بین این دو سطر
بوی تو پیچیده»

و در نهایت، شاعر پاسخش را نمی‌یابد و دیگر وقت رفتن است. شاید از درِ دیگری وارد شود. درواقع اصلن پاسخی وجود ندارد و تنها چیزی که موجود است یک دایره است که همه‌چیز حول آن می‌چرخد.

آیا مرگ چیزی جز دایره است که نه شروع می‌شود و نه تمام؟ آیا چیزی جز انتظار است؟ آیا مرگ همان زندگی، در مختصاتی دیگر نیست؟

«پیچانده‌ای مرا
دور این میدان
و در نمی‌آیی
مثل شعری که هرگز ننوشتم
بیا از اول شروع کنیم
ما که آخر نداشتیم»

در «ویرایش مرگ» تمامی اتفاق‌ها به یکدیگر بدل شده‌اند و نمی‌توان رویدادی را بدون در نظر گرفتن سایر رخدادها بررسی کرد. درواقع هر تکه‌ای به‌طور جداگانه خود را با فرم، این‌همان کرده است و به این دایره که نامش زندگی ست؛ طبیعت بخشیده است. به‌عبارت‌دیگر، ارتباط این اتفاق‌ها، ساختار نشانه‌ای، ترجیع‌بند(یکی در میان) و ترکیب‌بند (سطر اول و آخر) به فرم هندسی این اثر کمک کرده است. تا شکل دایره در ذهن مخاطب ملموس‌تر باشد. تمامی این ارتباط‌ها و این‌همانیِ ساختار نشانه‌ای با ساختار فرمیکِ اثر، برای تولید فضای متفکرانه بوده است. فضایی که امروزه کم‌تر دیده می‌شود، زیرا همان‌طور که در ابتدا شرح دادم هدف اصلی گم شده است و دیگر کمتر کسی برای شعر حقیقی خطر می‌کند. ولی یک شاعر آنارشیست، با توجه به اینکه پیروی مردم و در پی کسب شهرت نیست همواره به سمت آوانگاردیسم قدم برمی‌دارد و تولید فضای تازه می‌کند بلکه خودش را از این بلاهت و زندان جدا کند. در شعر «تنوین» نیز با امر آوانگاردیسم روبه‌رو هستیم که این شعر را به سمت آنارشیسم سوق داده است. درواقع زبان در شعر «ویرایش مرگ» نقشی مکمل را ایفا کرده است اما حالا در شعر تنوین به خودِ سوژه بدل شده و اثر را به سمت تخیل زبانی برده است:

«تنوین»

هیچ‌چیز اتفاقی که می‌افتد اتفاقن نیست
حتا به دنیا که حتمن نمی‌خواستم
اتفاقی بود
باید برای قبلن بردارم
وقتی برای بعدن ندارم
صرفی ندارد وقت‌های زیادی که صرفن می...
عمری امورِ خانم برای فعلن بودم
مثلن به اسمِ عمرن سند نخوردم که خانمان بی سِمَت کنم
هرکه با سمت‌های من برطرف شد
طوری طرف شد که انصافن ندارد که هیچ
در سطرهایم پیچ می‌خورد
لطفن ندارد که هیچ هیچ می‌برد
البته عمرن زیاد نیستم زیادی نوشتم
بعدن یکی می‌آید و پاک می‌کند چیزهایی که ننوشتم
در سمت‌های سرگذشتم
من از لحاظِ خودم خیلی لحاظ شدم
بیهوده ازلحاظِ دیگر زن را لحاظ می‌کنم
بی‌شک زیاد نبودم زیادی بودند
مثلِ خودکشی کردن
یا مثلِ خودکشی کردن
در مثل خط کشی کرده باشند جایی جا کشیده‌ام
جایی دراز کشیده‌ام
که شک‌های مختلف تشکیل می‌دهد
در حرف‌هایی که از مطمئن شنیده‌ام
وقتی مطمئنن ندارم
که لطفی برای بعدن نگه‌دارم
دستی به سبکِ لطفن ندارم

که بر موهای نسبتن بگذارم
از قبیلِ زن قبلن زیاد داشتم
قلبن زیاد نداشتم
دیگر با شوخی ندارم
شوخی با دیگر ندارم
مثلِ با هرچه هست حسِّ خاصی داشتم
با هرچه بود هستِ خاصی دارم
حالی به حالی نمی‌کنم بخشیدن
نمی‌گذارد حالم که مستی گذشته باشد از ترسیدن
از نمی‌ترسمی که سرهای نترس داشت منجر شد
نترسیدنی که منجر به این ترس شد
ترسی که از واقعی وقتی می‌گذرد وقعی نمی‌گذارد
نمی‌گذارد از واقعن جز نیست
حادثه‌ای که در حالِ اتفاقن است

نقد و بررسی

تخیل زبانی یکی از سخت‌ترین فرم‌هایی است که شاعر باید اشراف کامل به چهره و حسیت کلمات داشته باشد؛ یعنی زبان، نقش اصلی را در شعر ایفا می‌کند و فضای سوبژکتیویته‌ای برای مخاطب می‌سازد. در شعر «تنوین» نیز با همچین فرمی روبرو هستیم. درواقع شاعر با جابجایی ارکان، جملات و استفاده از آن‌ها (بخصوص کلمات تنوین‌دار) در جایگاه و حالتی نامتعارف، ماهیتی تازه به آن‌ها بخشیده است؛ به‌طوری که کلمات در این شعر راه می‌روند، سخن می‌گویند، دارای احساس هستند و می‌فهمند.

این شعر، درست مثل یک حادثه است. اتفاقی که می‌افتد ولی در جای دیگر. در جایی که شاعر خواسته است نامتعارف باشد چراکه اگر چیزی جز این بود اتفاق محسوب نمی‌شد و اتفاقن نبود!

«هیچ‌چیز اتفاقی که می‌افتد اتفاقن نیست
حتا به دنیا که حتمن نمی‌خواستم
اتفاقی بود»

شعر از همان ابتدا با بیانی چند تأویلی شروع می‌شود؛ آیا اتفاق واقعن اتفاقی‌ست؟ و یا خودمان خواسته‌ایم که اتفاقی باشد؟ اصلن خودِ دنیا چطور؟ «حتمن» نقشی در این اتفاق داشته است؟

گویا در ادامه‌ی این سؤال‌ها، شاعر دریافته است که باید آینده‌اش را از پشت سرش ببیند. آینده‌ای که به «قبلن» بدل شده و باید برای آن، زمان مهیا کرد! درواقع «قبلن» محتاج زمان از دست رفته‌ای‌ست بلکه «بعدن» را توجیه کند تا وقت شاعر از این بیشتر، صرفن صرف نشود .

باید برای قبلن بردارم
وقتی برای بعدن ندارم
صرفی ندارد وقت‌های زیادی که صرفن می...

اما بین «قبلن» و «بعدن» همواره برای شاعر «فعلن» وجود دارد که صرف خانم می‌شود. خانمی که همان آنیمای شاعر است؛ و آنیمایی که شاعر نمی‌گذارد امنیتش به خطر بی‌افتد. زیرا در این گسستِ ذهنی–زمانی، چاره‌ای جز پناه بردن به خود در جای دیگر نیست. درست مثل همین زندگی، همین اتفاق.

«عمری امورِ خانم برای فعلن بودم
مثلن به اسمِ عمرن سند نخوردم که خانمان بی سِمَت کنم»

گویا هیچ‌کس در این گسست ذهنی–زمانی، شاعر را ارضا نمی‌کند و تنها چیزی که برای او تسلی‌بخش بوده همین سطرهاست. سطرهایی که معشوقه‌های شاعر را به بازی می‌گیرد و با کوله باری از هیچ برمی‌گردند. در واقع شاعر، لطفن و انصافن را به صفحه دعوت می‌کند بلکه نباشند، مثل یک بازی. بازی‌ای که همین زندگی‌ست و بدون آن، اتفاقی وجود ندارد.

«هرکه با سمت‌های من برطرف شد
طوری طرف شد که انصافن ندارد که هیچ
درسطرهایم پیچ می‌خورد
لطفن ندارد که هیچ هیچ می‌برد»

از فاصله‌گذاری دو سطر بالا که بگذریم با چهره‌ی شاعر روبرو می‌شویم؛ چهره‌ای که در کلمات، خود را پیدا کرده

اســت تا در جای دیگری زیســت کند بلکه زمان را ازآنجا ببیند. آن‌قدر ببیند، آن‌قدر بچرخد و آن‌قدر نباشــد که کسی دیگر بیـایـد و او را پاک کند. گویا این ترس از زمان، ذهن شـاعر را مالیخولیایی کرده اسـت تا شاعر، جهان را طوری دیگر برانداز کند. اطراف جهان بچرخد، در اتفاق زیســـت کند و در هیچ دنبال خود بگردد تا شـاید زمان دست از سر او بردارد؛ کســـی چـه می‌دانـد؟ شـــایـد زنـدگی، همین فرارهاست.

«البته عمرن زیاد نیستم زیادی نوشتم
بعدن یکی می‌آید و پاک می‌کند چیزهایی که ننوشتم»

اما این فرار تا کی؟ تا کی شاعر باید معشوقه‌هایش را برای خود بـه بازی بگیرد؟ آیا بالاخره نباید به این اتفاق شـــک کند؟ آیا «تنوین» نباید نوشته می‌شد؟

«در سمت‌های سرگذشتم
من از لحاظِ خودم خیلی لحاظ شدم
بیهوده از لحاظِ دیگر زن را لحاظ می‌کنم»

گویا شــاعر در این سـؤال‌ها آن‌قدر غرق شــده اســت که هیچ‌کس نمی‌تواند نجاتش بدهد. درســت مثل خودکشـــی کردن که در را برای همه باز گذاشــته باشــد تا کســی وارد نشود.

آری! خودکشـــی همین اســـت زیرا زندگی چیزی جز این نیست.

«بی‌شک زیاد نبودم زیادی بودند
مثلِ خودکشی کردن
یا مثلِ خودکشی کردن»

شـاعر کم‌کم شـعرش را از شـک به سمت مطمئنن می‌برد؛ مطمئنی که مادر همین شک‌هاست؛ مطمئنی که شاعر را در خط کشی‌ها زندانی کرده تا شاعر آزادی کند.

«در مثل خط کشی کرده باشند جایی جا کشیده‌ام
جایی درازکشیده‌ام
که شک‌های مختلف تشکیل می‌دهد
در حرف‌هایی که از مطمئن شنیده‌ام»

لازم بـه ذکر اســـت که هدفِ شـــاعر از مرتبط ســـاختن خودکشـــی با خط کشـــی، می‌تواند نمایش ارتباط تنگاتنگ عامل فکر خودکشـی با وضـعیت زندگی‌اش باشد اما شاعر مطمئنن را بی‌خیال نمی‌شــود زیرا به‌خوبی می‌داند که برای یـافتن علت، نیازمند مادر تمام شـــک‌هاســـت همچنین او چیزی از آینـده یادش نیســـت زیرا آینده‌ی شـــاعر همان گذشـته اسـت که در فعلن، در حال رخ دادن اسـت اما آیا موفق می‌شود؟

«وقتی مطمئنن ندارم
که لطفی برای بعدن نگه‌دارم»

شـاعر در ادامه اذعان می‌کند که دستی به سبک لطفن ندارد کـه مطمئنن را از زاویه‌ای دیگر جســـت‌وجو کند. آری! او موفق نشد؛ اما آیا پایان همین است؟

«دستی به سبکِ لطفن ندارم
که بر موهای نسبتن بگذارم»

بار دیگر شـــاعر به مســـئله‌ی معشـــوقه‌هایش بازمی‌گردد؛ معشـــوقـه‌هـایی که قلبی نبودند بلکه فقط بودند. همچنین تـأکیـد می‌کند که دیگر از هیچ نظر شـــوخی ندارد چراکه دیگر وقت شک کردن است چراکه «تنوین» چیزی جز این نیســت. درواقع «تنوین» روایت فردی ست که در گسست زمـان، خود را بـه در و دیوار می‌زنـد تا از آن فرار کند. به گذشـته سـفر می‌کند تا علت این شکستگی را دریابد و در کاغذ خودکشی می‌کند تا زنده بماند!

«از قبیلِ زن قبلن زیاد داشتم
قلبن زیاد نداشتم
دیگر با شوخی ندارم
شوخی با دیگر ندارم»

ترس از زمـان، رنـگ دنیای شـــاعر را مبهم کرده اســـت؛ چیزهـایی را که وجود دارد دیگر نمی‌خواهد و چیزهایی را که وجود داشت اکنون می‌خواهد. گویا این گسست ذهنی–زمانی در کل زندگی شاعر پخش شده است و هستیِ آن را درگیر سـؤالی کرده اسـت که پاسـخش در سؤال‌های دیگر است.

«مثلِ با هرچه هست حسِّ خاصی داشتم
با هرچه بود هستِ خاصی دارم»

شاعر به‌راحتی نمی‌تواند از این ترس دست بکشد و تنها چیزی که لحظه‌ای او را به آرامش می‌رساند شراب است؛ شرابِ کلمات که شاعر را مست کند و هوای ترس از سرش بپرد. ترسی که از نترسیدن زاده شده است، درست مثل همان شک‌هایی که از مطمئنن. ترسی که وقتی از واقعیت می‌گذرد بی‌ارزش می‌شود اما همچنان در جای دیگر حضور دارد.

«حالی به حالی نمی‌کنم بخشیدن
نمی‌گذارد حالم که مستی گذشته باشد از ترسیدن
از نمی‌ترسمی که سرهای نترس داشت منجر شد
نترسیدنی که منجر به این ترس شد
ترسی که از واقعی وقتی می‌گذرد وقتی نمی‌گذارد»



آری! شاعر می‌پذیرد که این گسست و این ترس وجود داشته و زندگی‌اش را فرا گرفته است؛ و تنها کاری که از دستان او برمی‌آید برهم زدن زمان در دنیای کلمات است بلکه راه فراری برای خود دست و پا کند.

به‌راستی مسیح چرا مُرد؟ آیا رومیان او را کشتند؟ خیر. قاتل واقعی مسیح، زمان بود. درواقع رومیان، او را به صلیب کشیدند و زمان جانش را گرفت. مسیح استعاره‌ای از تمامی انسان‌هاست. قاتل واقعی همه‌ی ما همین زمان است. آری! شاعر، این حادثه‌ی اتفاقی و یا به عبارت دیگر، شانس زندگی کردن در مقابل زجر کشیدن را پذیرفته است و آن را در فرمی خودویژه با زبانی آوانگارد به صدا درآورده است:

«نمی‌گذارد از واقعن جز نیست
حادثه‌ای که در حالِ اتفاقن است»

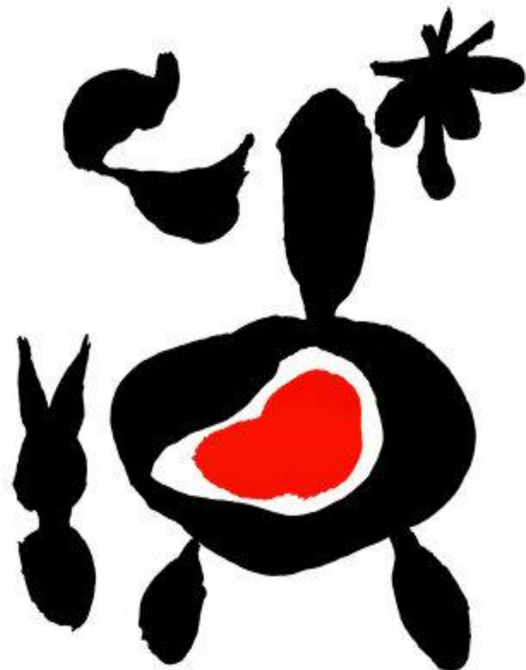
همان‌طور که شرح دادم شعر آنارشیستی شاخصه‌های مشخصی ندارد اما می‌توان راجع به آن سخن گفت و مثال زد. در «ویرایش مرگ» با فرم هندسی طرف بودیم که برای تفکر، فضای خلاقی تولید شده است و در «تنوین» نیز با تخیلی روبه‌رو بودیم که سراسر زبانی است. در اشعار ساده و سخیف امروزی هم، چنین آثاری بوی تازگی دارد و فرم‌های بدیعی به شاعران پیشنهاد می‌دهد. به‌راستی آیا شعر آنارشیستی چیزی جز همین پیشنهادهاست؟

گزاره‌های یدکی



انواع نشانه

ساحل نوری



واژه‌ی نشـانه‌شناسی در اواخر قرن نوزدهم توسط فیلسوف پراگماتیست آمریکایی «چالز سندرس پیرس» ابداع شد. در حقیقت نشـانه‌شـناسـی دانش بررسـی نشانه‌هاست، پیرس فرایند پیدایش نشانه‌ها، شیوه‌ی دلالت و بُعد عملی آن‌ها را مورد بررسـی قرار داد. به باور او تمام اندیشـه‌ها و هرگونه فرایند معناســـازی را می‌توان برآمده از نشــــانه دانســـت. پیرس نشــانه را هم‌چون تار و پودِ همه‌ی نگرش‌ها در نظر می‌گیرد. بر این اســـاس، حیات هر دانشـــی و حتی ارتباط میان انسان‌ها به نشانه‌ها وابسته است.

«علی عبدالرضـــایی» در جســـتاری پیرامون نشــــانه‌ها بُعد دیگری از آن را برای ما روشـــن می‌کند و پس از گســـترش آن بــه شـــعر، دیدگاه تازه‌ای را پیش می‌کشـــد. به باور او نشــانه‌شناسی یا سمیولوژی در همه‌ی ابعاد هستی گسترش یافته اســت و با علم به نشانه‌شناسی می‌توان چیستی جهان و در نتیجه هســـتی متن را دریافت کرد، به بیانی دیگر هر باور و اندیشـــه‌ای می‌تواند یک نشـــانه باشـــد و هر نشـــانه وابسته به نشانه‌ای دیگر است.

برای زایش اندیشه ما به سه رکنِ نشانه، شیء و تفسیرکننده نیاز داریم.

هر باور و اندیشه‌ای بنیاد یک نشانه را تشکیل داده و حامل آگاهی اســـت، پس هر چیزی که انگیزه‌ی بروز تفســـیر در ذهن شــود نشــانه اســت. شــعر نشــانه‌ای متعالی‌ســت، زیرا بی‌نهـایـت مدلول دارد و به تعداد مخاطب‌های خلاق برای هر شعر تأویل و تفسیرهای متعددی ممکن می‌شود.

پیرس نشـــانه‌ها را به ســـه بخش نمایه‌ای، شمایلی و نمادین تقسیم می‌کند که در ادامه هر یک را به‌طور مختصر توضیح خواهم داد.

نشانه‌ی نمایه‌ای:

میـان دال و مدلول رابطه‌ای علت و معلولی برقرار اســـت. به‌عنوان نمونه: دود نشـــان از آتش اســـت، پس دود علت و آتش معلول آن است.

نشانه‌ی شمایلی:

نشـــانه‌های شـــمایلی، آن دسته از نشانه‌ها هستند که شباهت بین آن‌ها پلی میان دال و مدلول اســـت. در این نوع، نشـــانه تقلیدی از مدلول است.

نشانه‌ی نمادین:

نشانه‌های نمادین دلالت میان دال و مدلول از نوع قراردادی هســـتند که نوع رابطه‌ی میان دال و مدلول در این نشـــانه‌ها، نه رابطه‌ای مبتنی بر شـــباهت (همانند نشانه‌های شمایلی) و نــه رابطــه‌ای علت و معلولی (همانند نشـــانه‌های نمایه‌ای) است.

نشـــانه‌شـــناســـی در شـــعر به ما کمک می‌کند تا پی به جهان درونی شـــعر برده، عوالم مختلفی را در شـــعر کشف کرده و

با استفاده از چیدمان نشانه‌ها و رابطه‌ی بین آن‌ها تأویل خاص خود را داشته باشیم. برای نمونه شعری از «سمیه ابراهیمی» را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

"خیال آینه تخت است
ملافه‌ای که ندارد حواس
چرکتاب است
و من که خوابیده‌ام لای ناکامی
چروک می‌شوم
خطوطی که تزریق می‌شود در پوست
سوءتفاهم نیست
تزریقی که باشی
فرو می‌روی در آینه
و طنابی که می‌کشدت بیرون
پوسیده است
خلاص نمی‌شود این تیر
این دردها
که ریخته در استخوان‌هام
بازتابِ مردابم اما
حامله‌ام می‌کند این آینه"

در سطر اول شعر، از دیدگاه سمیولوژی آینه و تخت نشانه هستند که نمود بیرونی و وجودی مستقل دارند و موجب اندیشه یا تصویری در ذهن می‌شوند. در این سطر آینه با واژه‌ی بعد از خود یعنی «تخت» رابطه‌ای نمادین برقرار می‌کند. آینه شکلی صاف دارد، زلال و تخت است، از جهت دیگر رابطه‌ی میان آینه و خیال شمایلی بوده و آینه نمودی از خیال انسان‌هاست.

با بررسی و چیدمان نشانه‌ها در این سطر می‌توانیم چنین تأویل کنیم که شاعر با استفاده از این واژه‌ها انعکاس وجودی خود را دروغ و خیال می‌داند.

در سطرهای بعد واژه‌های چروک، تزریق، خطوط و پوست همگی نشانه‌هایی هستند که مدلول آن‌ها پیری و فرسودگی شاعر است. میان واژه‌هایی چون خطوط، پوست و چروک رابطه‌ای عقلانی وجود دارد. خطوط روی پوست نشان از چروکیدگی و پیری دارند و شاعر به‌خوبی ارتباط این واژه‌ها را با واژه‌های طناب، پوسیده، تیر و درد برقرار ساخته است. بازتابِ مرداب و آینه رابطه‌ای شمایلی باهم برقرار کرده‌اند و به‌نوعی نمود یکدیگر هستند.

بنابراین در بررسی نشانه‌شناسیک، دنیای متنی شعر و شعرهای درون آن برای ما آشکار شده و فضاهایی منحصربه‌فرد را پس از خوانش شعر در ذهن پدید می‌آورد که خود مدلول‌های بی‌شماری را سبب می‌شود. تمام آن‌چه گفته شد، روشن‌کننده‌ی این مطلب است که شعر نشانه‌ای خارق‌العاده با چندین جهان متنی است.



ایجاز، اِطْناب، مساوات

رئوف دلفی



ایجاز، اطناب و مساوات، گونه‌های مختلف ادای مقصود و بیانِ معانی ذهنی نویسنده هستند که از مهم‌ترین نکاتی است که کلام را بلیغ، رسا و موثّر می‌سازد و آن را به مقتضای حال مخاطب، مناسب با احوال و درخورِ موضوع بحث می‌گرداند.

ایجاز:

ایجاز به معنای کوتاه‌گویی و در اصطلاح به معنای «لفظ اندک و معنای بسیار» است که در کوتاه‌ترین کلام، مفهوم و معنای بیشتری متبادر شود. ایجاز به ما کمک می‌کند که از توضیح اضافات در شعر پرهیز کرده و کیفیت را فدای کمّیت نکنیم تا بتوانیم در کوتاه‌ترین لفظ بیشترین تأثیر و معنا را منتقل کرده و کیفت نوشته را بالاتر ببریم. ایجازی که موجب اخلال در معنی و سبب ابهام شود، ایجاز «مخل» یا «مردود» نام دارد و به آن «تقصیر» نیز گفته می‌شود، اما ایجازی که مخل معنای مقصود نباشد، دارای ارزش بلاغی است و در اصطلاح «ایجاز مقبول» نامیده می‌شود. این ایجاز بر دو نوع است: «ایجاز قصر» و «ایجاز حذف». ایجاز قصر سخنی کوتاه و رسا است که کوتاهی آن از حذف واژه‌ها و جمله‌ها پدید نیامده باشد.

اطناب:

اطناب به معنای درازگویی، حرّافی و کش‌دار کردن یک مضمون، به شکلی که الفاظ بیشتر از معانی باشند گفته می‌شود. در واقع زیاده‌گویی، به درازا کشیدن یک مقوله است به شکلی که خواندن اثر ملال‌آور شود و در نتیجه آن را اطناب می‌نامیم. برابری لفظ و معنا بسیار مهم است؛ اگر لفظ و کلام بیشتر از ظرفیت معنایی اثر باشد به اطناب افتاده و مخاطب از خواندن اثر خسته می‌شود و در نهایت آن را پس می‌زند که این باعث می‌شود کلام، بی‌تأثیر شود. این نکته را باید در نظر گرفت که اطناب با تطویل و حشو تفاوت دارد، بدین معنی که اگر اطناب در مقام خود بنشیند، هنر است. در تطویل و حشو، زیادی لفظ فایده‌ای ندارد و باعث آسیب زدن به اثر می‌شود.

مساوات:

برابری لفظ و معنا را مساوات می‌نامیم که در واقع میانه‌ی ایجاز و اطناب است، یعنی نه ایجاز دارد و نه به اطناب دچار شده است، بلکه بین این دو حرکت می‌کند و دارای تناسب بین لفظ، محتوا و برابری کامل بین مضمون و کلام است؛ بنابراین به‌اندازه حرف زدن، درست‌گویی و متعادل رفتار کردن با مضمون اصلی را مساوات می‌نامیم.

سرخوشی و لذتِ متن

پویان فرمانبر



در قرن حاضر دیگر کلیات، ارزش انفرادی ندارند و در رأس صحنه جای خود را به جزئیات داده‌اند؛ یعنی آن چیزی که وجه تمایز نویسنده‌ای با نویسنده‌ی دیگر می‌شود تنها مربوط به جزئیات است. متأسفانه با این‌که در ادبیات گلوبالیستی بسیار راجع به سرخوشی و لذت متن بحث شده است، ادبیات فارسی هنوز تعریف مشخصی نسبت به این دو مفهوم نداشته و تمامی بحث‌ها و نوشته‌ها پیرامون این موضوع، به شکل سخنی ثقل و ترجمه‌ای منتشر شده که تفکر خاصی روی آن صورت نگرفته است.

«لذت» به آن‌چه انتظار می‌رود تا به وقوع بپیوندد گفته می‌شود؛ یعنی غوطه‌ور شدن و خلاصی از فرهنگ مألوف که در ذهن ایجاد شادی و سرخوشی می‌کند.

به‌عنوان نمونه: داستانک «سگ ولگرد» از «صادق هدایت» متنی لذت‌بخش است، زیرا با داده‌های از قبل مشخص‌شده، زندگیِ سگی ولگرد را به تصویر می‌کشد؛ اما آن سرخوشی که با آوانگاردیسم و اروتیسم سروکار داشته باشد، به اندوهی ذهنی منجر می‌شود، زیرا مخاطب را با فقدان روبه‌رو می‌کند که فاصله‌ی این فقدان را تا فرهنگ متعالی تفکر پر می‌کند؛ مانند آثار «مارکی دوساد» که طبقات ذهنی افراد را با اروتیسم پیوند می‌زند و یا آثار پیشروی هر دوره که در زمانِ خود متنی سرخوش به شمار می‌رفت.

گونه‌ای دیگر که کمتر به آن پرداخته شده؛ این‌همانیِ لذت و سرخوشی است، یعنی لذت و سرخوشی در یک نوشته به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب شوند که انگار خود زندگی بر صفحه‌ی کاغذ جریان دارد. ترکیب این دو، انواع مختلفی دارد که به خلاقیت ذهن نویسنده وابسته است.

اکنون متنی از کتاب «دیل گپ» اثر «علی عبدالرضایی» را که توسط نشر کالج شعر منتشر شده است، واکاوی کرده و به شرح این‌همانیِ لذت و سرخوشی در این متن خواهم پرداخت:

متن ۲۶

معلوم است که خوب می‌خواند ولی غلط! نوشت نوشته‌های شما این روزها دارد دیوانه‌ام می‌کند، ای کاش شما که این‌همه عمیق و پرفکر می‌نویسید اخلاق را هم رعایت می‌کردید. جواب دادم قبول ندارم که دائم عمیق و متفکر نوشته‌ام اما حتا یک متن ندارم که موازین اخلاقی را رعایت نکرده باشد. بی‌شک اگر یک نفر در ادبیات معاصر داشته باشید که اخلاقی بنویسد علی عبدالرضایی‌ست. راستی بین شما کسی هست که بگوید چرا با این پاسخ من مخالف است؟!

مارس ۲۰۱۶

تا میانه‌های این نوشتار، ذهن خواننده با داده‌های از پیش تعیین شده‌ای درگیر بوده که به‌مثابه‌ی لذت است، ولی بعد از آن با داده‌های جدیدی که نویسنده آن را به‌طور نانوشته‌ای تعریف کرده، درگیر می‌شود که باعث ایجاد سرخوشی در متن می‌شود. یعنی تا اواسط متن با تعریفی از «اخلاق» مواجهیم که برای همه روشن است، اما از آن به



بعد گارد نویسنده ناگهان عوض شده و تعریف تازه‌ای از «اخلاق» را ارائه می‌دهد و با این داده‌ی متفاوتِ ذهنی، سؤالی را مطرح می‌کند که جنبه‌ی آشنایی‌زدایی دارد تا خواننده به موتیف مقیدِ این نوشته فکر کند و آن موتیف این است که به‌راستی اخلاق چیست؟

در واقع بدونِ آن که نویسنده عقیده‌اش را تحمیل کند، خواننده را وادار به تفکر می‌کند بلکه در جریانِ رسیدنِ لذت به سرخوشی در متن فضایی متفکرانه خلق شود؛ درست مثلِ خودِ زندگی که در جهانِ جزئیات، سینمایی بیش نیست.

مجاز

مریم زمانی



مجاز یا شیوه‌ی بیان مجازی، عبارت است از به‌کارگیری کلمه و سخن در معنایی به‌جز معنای حقیقی خود، اما قطعن بین معنای حقیقی و مجازی ارتباطی برقرار است، وگرنه مخاطب به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند منظور و مفهوم شاعر را دریافت کند. به این رابط و پیونددهنده، علاقه می‌گویند. مجاز باعث تصویرسازی در شعر شده و به همین دلیل، موجب موفقیت بیشتر ما در رسیدن به هدف سینمای متنی می‌شود. مجاز علاقه‌های زیادی دارد که می‌توان از مجاز باعلاقه‌ی جزئیه، کلیه، حالیه، محلیه، سببیه، آلیه و لازمیه نام برد.

متناسب با خلاقیت شاعر و یا نویسنده می‌توان به تعداد علاقه‌های مجاز افزوده شود؛ برای روشن‌تر شدن مفهوم مجاز و تشریح بیشتر علاقه‌ها به مثال‌هایی از آن می‌پردازیم:

مجاز با علاقه‌ی جزئیه:

در این نوع مجاز، جزئی از یک شی، به‌جای کلِ آن به‌کار می‌رود، مجاز با علاقه‌ی جزئیه کاربرد بسیار زیادی دارد؛ به‌عنوان نمونه: به شعر «تبریز» از «علی عبدالرضایی» توجه کنید:

"دیگر از هیچ زنی در بابل روایت نمی‌کنم برجِ من
چه زود مقیم این سینه‌ی سومری شدی زن آذری؟
چه‌قدر زیبا هر دو سوی بین‌النهرین را به هم دوختی؟
و هرچه را که در دل داشتم سوختی "

در سطر آخر این اپیزود از شعر، شاعر کلمه‌ی دل را به‌کار برده است، درحالی‌که منظور او از دل، تمام وجودش بوده که عشق در آن نفوذ کرده و عاشق شده است، پس شاعر در این شعر، جزئی را به‌جای کل بیان می‌کند.

مجاز با علاقه‌ی کلیه:

در این نوع مجاز، کلی از یک جز به‌کار می‌رود و به‌جای آن می‌نشینند. به‌عنوان نمونه: علی عبدالرضایی در شعر «چای سرد» این‌گونه می‌نویسد:

"می‌زنم به کوچه‌هایی که در سر دارم
فکر می‌کنم به آمدنت که دیر کرده
چایی که سرد شده "

منظور او از «در سر دارم» بخشی از ذهن اوست که خاطرات و افکارش در آن جا دارد.

مجاز با علاقه‌ی محلیه:

در این نوع مجاز، اسم مکان به‌جای افرادی که در آن مکان هستند به‌کار می‌رود، این نوعِ مجاز هم در ادبیات بسیار معروف و پر کاربرد است. به‌عنوان نمونه: علی عبدالرضایی در شعر «فرانسه» این‌طور بیان می‌کند:



"فرانسه دارد کم‌کم خودمانی می‌شود با ما
یا پاریس را به کشور دیگری برده‌اند
که دریا هم سیاهم کرده‌ست؟
ماهی به این سیاهی
کوچولو!"

در سطر اول، منظور شاعر از فرانسه طبیعتن مردم فرانسه است، هم‌چنین از جهت دیگری نیز می‌توانیم به این سطر نگاه کنیم؛ یعنی خودمانی شدن فرانسه با ما، می‌تواند جان‌بخشی به آن و استعاره‌ی مکنیه به‌حساب آید، پس این دو آرایه نزدیکی زیادی با یکدیگر دارند.

مجاز با علاقه‌ی آلیه:

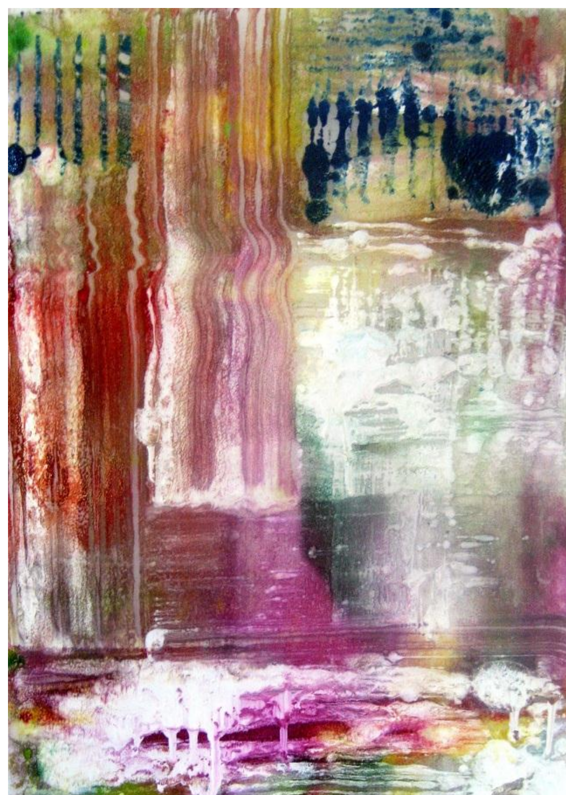
در این نوع مجاز، ابزار کاری به‌جای خود آن به‌کار می‌رود؛ به‌عنوان نمونه: در شعر «سگ‌ها همه هم کارند» از علی عبدالرضایی:

"گوش نیستم دیگر
صداها همه واگیر دارند
گاهی فکر می‌کنم که دهان
زخمی‌ست بر صورت
که هرگز خوب نشده است "

شاعر کلمه‌ی گوش را که ابزار شنیدن است، به‌جای خود شنیدن به‌کار برده است. هرچه کاربرد آرایه‌ها در شعری بیشتر باشد قدرت شاعری را به نمایش می‌گذارد و نمود این مسئله را می‌توان در شعر علی عبدالرضایی یافت.

زبان و شعر

خزان زندی



زبان شـــعر با زبان هر روزه یا زبان طبیعی تفاوت دارد. یاکوبسن کیمیا زبان ادبی و نظام زبان عملی که عناصر زبان در آن مستقل نیستند و تنها جنبه‌ی ابزاری دارند، تمایز قائل شـده اسـت. اگر متون را به دو دسـته تقسـیم کنیم، دسـته نخسـت متن‌هایی هستند که تنها پیامی را به دور از هرگونه پیچیدگی انتقال می‌دهند. دسـته‌ی دوم اما متونی هستند که پیچیدگی و دشـــواری زبان جزء امتیازات‌شـــان محســـوب می‌شـود. زمانی‌که شـما متون دسته‌ی نخست را می‌خوانید، نسبت به زبان توجهی ندارید و زبان این‌جا تنها یک وسیله اسـت، اما هنگام خواندن متون دسـته‌ی دوم زبان حضوری زنـده دارد زیرا خواننده را وادار به اندیشـــیدن می‌کند. هم‌چنین در متون دســـته‌ی نخســـت که متون علمی مثال خوبی برای آن‌هاســـت، نقش خواننده در آفرینش معنا در پایین‌ترین میزان خود قرار دارد، اما در متون ادبی هم‌چون شـــعر، خواننده باید با دقت و تأمل معنای متن را دریافت کند و راه برای تأویل‌های متعدد باز اســـت. با توجه به دســـته‌بندی یاد شـــده، یاکوبســـن ابهام در متن و معنا را مهم‌ترین عنصر ادبی متن می‌داند.

اگر زبان را به مثابه‌ی ابزاری در جهت برقراری ارتباط در نظر بگیریم، بنابراین این‌جا با نظام زبان پراتیک ســـروکار داریم اما اگر هدف پراتیک را تا حدودی در نظر نداشـــته باشـیم آن‌گاه بیان زبان‌شناسیک اهمیت می‌یابد. بهترین مثال برای روشن شدن این مطلب توجه به زبان شعر است.

زبان پراتیک از بیرون و در ارتباط‌هاست که معنا می‌یابد اما زبان شـعر معنایی درونی دارد و از درون خود معنا می‌شود یعنی از گسـتره‌ی معناشـناسـیک و نشـانه‌شناسیک متداول خارج اســـت. شـــعر راهی برای رهایی از زبان روزمره و رســـیدن به فرازبانی اســـت؛ بنابراین بحث اســـتقلال زبان شاعرانه مطرح می‌شود.

طبق نظر یاکوبســـن، شعر جنبه‌های عاطفی زبان معیار را در خدمت خود می‌گیرد به‌علاوه او در بحث معناشـــناسی شعر این نکته را مطرح می‌کند که نظام معناشـــناســـیک واژه‌ها در شـــعر همان نظام دال و مدلولی آشنای زبان معیار نیست. به همین دلایل یاکوبســـن و فرمالیســـت‌های روســـی ترجمه‌ی شـــعر به زبانی دیگر را ناممکن می‌دانند؛ زیرا در بحث ترجمه‌ی شعر، تأویل مترجم از واژه برگردان می‌شود و این با خود واژه‌ی اصـــلی متفاوت اســـت، بنابراین در ترجمه خواننده با شـــعری تازه مواجه اســـت زیرا که طبق نظر یاکوبســـن واژه را باید هم‌چون خود واژه در نظر گرفت نه به‌عنوان چیزی که به خارج از زبان دلالت دارد.

معنای شعر جز در خود آن وجود ندارد، البته این به‌هیچ‌وجه به معنای نادیده گرفتن درون‌مایه‌های اثر نیســـت، پس برای رســـیدن به شـــناخت درون‌مایه‌ها باید از خود شـــعر شـــروع کنیم نه از چیزی که خارج از آن است.

اسطوره‌شناسی

خزان زندی



تعریف اسطوره:

اسطوره واژه‌ای معرب است که از واژه‌ی یونانی هیستوریا به معنای جست‌وجو، آگاهی و داستان گرفته شده است. در زبان‌های اروپایی برای روشن شدن مفهوم اسطوره از بازمانده‌ی واژه‌ی یونانی میتوس به معنای قصه استفاده می‌کنند. میتولوژی نیز ریشه در این واژه دارد.

یافتن تعریفی برای اسطوره که قابل فهم برای همه‌ی افراد و هم‌چنین مورد قبول متخصصان باشد، به‌هیچ‌وجه کارآسانی نیست؛ بنابراین نمی‌توان تعریف جامعی یافت که تمام کارکردهای اسطوره در جوامع بدوی تا امروز را شامل شود. اسطوره را می‌توانیم نقل‌کننده‌ی سرگذشتی قدسی و مینوی بدانیم که روایت‌گر واقعه‌ای در زمان آغازین است.

در حقیقت اسطوره به ما می‌گوید که چه چیز پدید آمده، موجودیت یافته و هستی خود را آغاز کرده است، یعنی اساطیر ورود و دخول‌های گوناگون، ناگهانی و فاجعه‌آمیز عنصر مینوی در عالم را وصف می‌کنند.

فوران عناصر مینوی، عالم را می‌سازد و آن را به شکلی که امروز هست در می‌آورد. بر اثر مداخلات موجودات مافوق طبیعی یا همان عناصر مینوی است که انسان به‌صورت آن‌چه امروزه هست، درآمده؛ یعنی وجودی میرنده که صاحب جنس و فرهنگ‌پذیر است. حوادثی که در اساطیر نقل می‌شوند به مثابه‌ی داستانی واقعی تلقی می‌شوند؛ زیرا به واقعیت‌ها برمی‌گردند و منطقی را دنبال می‌کنند.

اساطیر گاهی داستان‌هایی را روایت‌می‌کنند که به‌ظاهر حوادثی تاریخی هستند اما آن‌چه در این روایت‌ها اهمیت دارد صحت تاریخی آن‌ها نیست بلکه مفهومی است که برای معتقدان آن‌ها دربردارد. به بیانی جهان‌بینی انسان‌ها و هم‌چنین نوع نگرشی که به خود داشتند را نشان می‌دهد. البته تاریخ نیز می‌تواند به اسطوره بدل شود و اساطیری نیمه تاریخی به وجود آیند.

باید توجه داشت که اسطوره با فابل و افسانه‌هایی که اعمالی خارج از عادت در قهرمانان آن‌ها دیده می‌شود تفاوت دارد.

دلیل آفرینش اسطوره:

انسان از ابتدای حیات خود تا به امروز هرگز قائم به ذات نبوده و همیشه وجودی آسمانی را در واکنش به ناتوانی‌های خود آفریده است. در این‌جا نهایت قدرت تحلیل خودش را نشان می‌دهد، انسان خدایان را خلق می‌کند تا به هنگام حوادث ناگهانی و رویداد چیزهایی که نسبت به آن‌ها دانش ندارد، به این مخلوق خود پناه ببرد و خود را تسکین دهد.

این خدا که ساخته‌ی ذهن خیال‌پرداز آدمی‌ست تمامی قدرت‌های خارق‌العاده را دارد، به عبارتی اسطوره تجسم احساسات انسان است به‌گونه‌ای ناخودآگاه برای کاهش

دردهای اعتراض نسبت به اموری که برایش نامطلوب است یا نسبت به آن دانشی ندارد. از طرفی باید دانست که تکرار این داستان‌های خیالی سبب برگزاری آیین‌های دینی می‌شود و در نهایت به آن‌ها اعتبار و واقعیت می‌دهد. اسطوره‌باوران همواره اسطوره را به مثابه حقیقتی تصور کرده‌اند.



فایده‌ی اسطوره‌شناسی و اسطوره‌زدایی:

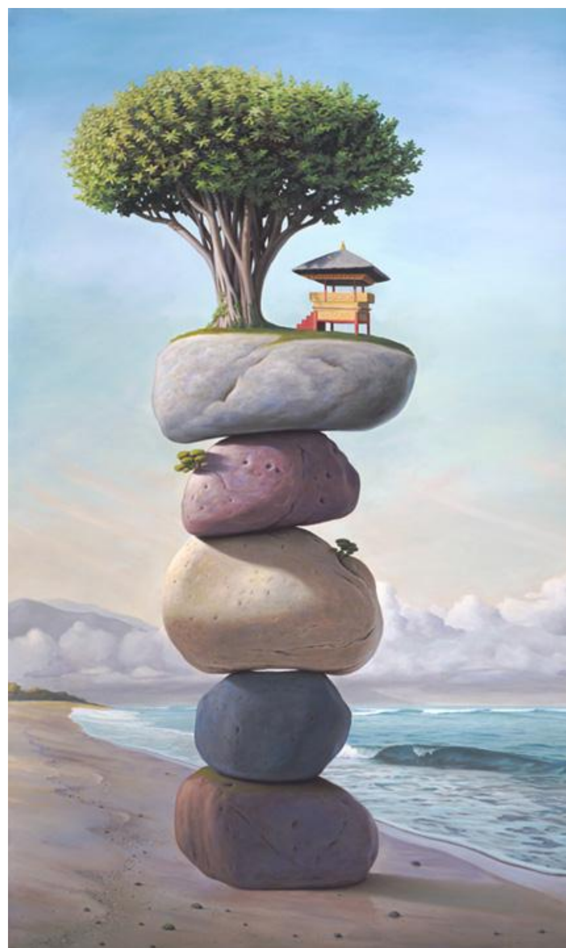
اسطوره‌شناسی نه‌تنها روشن کننده‌ی بخشی از تاریخ اندیشه‌ی انسانی، بلکه روشی برای درک آداب و رفتار جوامع است. باید این نکته را دانست که اسطوره از زندگی انسان امروز به‌هیچ‌وجه رخت برنبسته است، بلکه حضوری پُررنگ دارد. باید این نکته را در نظر داشت که کارکرد اسطوره در زندگی امروز تغییر کرده است.

انسان امروزی دریافته است که دیگر اساطیر پاسخ‌گوی نیازهای او نیستند و توجیهی برای علل وقایع به دست نمی‌دهند، پس امروزه ما با اسطوره‌زدایی در ادیان و یا شوخی با مذاهب مواجهیم؛ برای نمونه: در کشور هند در هر لحظه شاهد تولد آیین‌ها و مذاهب جدید هستیم.

در شعر امروز و فلسفه اشخاصی چون «نیچه» نیز اسطوره حضوری متفاوت یافته است؛ برای نمونه: «نیمایوشیج» با اسطوره‌زدایی در شعر قاعده‌ی ترازویی را باطل کرده، سپس شاملو از نیما اسطوره‌زدایی می‌کند و بعد از شاملو نیز این جریان ادامه دارد، لذا ما در شعر مدام با اسطوره‌زدایی مواجه هستیم. ادبیات تنها با اسطوره‌زدایی می‌تواند خود را نو کند و هر شعری بعد از نوشته شدن قطعن کهنه خواهد شد، پس تمام آن‌چه شاعر در دیروز نوشته نسبت به آن‌چه امروز می‌نویسد کلاسیک است، زیرا اسطوره‌زدایی با ما معاصر است، در نتیجه ادبیات کنشی ضد اسطوره دارد و هر تصویر تازه‌ای که خلق می‌شود، اسطوره‌زدایی است.

رئالیسم جادویی

مهدی نادری



رئالیسم جادویی یکی از شاخه‌های واقع‌گرایی (رئالیسم) در مکتب‌های ادبی است که در آن ساختارهای واقعیت دگرگون شده و دنیایی واقعی اما با روابط علت و معلولی خاص خود آفریده می‌شود. در داستان‌هایی که به سبک واقع‌گرایی جادویی نوشته شده‌اند، تمامی رویدادها طبیعی‌اند اما یک عنصر جادویی و غیرطبیعی در آن‌ها وجود دارد. رئالیسم جادویی بیشتر در کشورهای جهان سوم رایج است و اصولن به نام کشورهای آمریکای لاتین شناخته می‌شود؛ که از یک‌سو با بیان حقایق و واقعیت‌های جامعه با مکتب رئالیسم پیوند دارد و از سوی دیگر با به‌کارگیری برخی از عناصر، به قصه‌ها، داستان‌های عامیانه و اسطوره‌ای نزدیک می‌شود. درواقع رئالیسم جادویی نوعی مکتب ادبی است که با وجود عناصر تخیل، داستان را به‌صورت خشک و بی‌روح ارائه می‌دهد و این‌گونه شناخته می‌شود. بسیاری از نویسندگان آمریکای لاتین به این سبک می‌نویسند که شناخته شده‌ترین آن‌ها «گابریل گارسیا مارکز» است. ریشه‌ی این اصطلاح به دهه ۱۹۲۰ برمی‌گردد. هنگامی که «جرج لوییس بورخس» آرژانتینی برای توصیف افسانه‌ها و قصه‌ها از این سبک استفاده می‌کند. این سبک برای توصیف آثار نویسندگانی مثل گونتر گراس آلمانی، جان فولس انگلیسی و هم‌چنین ژوزه ساراماگوی پرتقالی نیز به‌کار می‌رود. همان‌طور که گفته شد نویسندگان سبک رئالیسم جادویی حوادث داستان را به شکل رئال و طبیعی ارائه می‌دهند. ولی برای بیان جزئیات توصیفی اتفاقات داستان، آن‌ها را با عناصر تخیل و رؤیا مانند و با موادی از رازها و افسانه‌ها همراه می‌کنند؛ که می‌توان به «صدسال تنهایی» مارکز و اتفاقات غیرطبیعی و افسانه‌وار آن اشاره کرد، هم‌چنین رمان «کوری» اثر ژوزه ساراماگو که در بستری واقعی و رئال با مکان‌هایی واقعی و در زمانی حقیقی شاهد اتفاقی هستیم که نه‌تنها طبیعی نیست بلکه در بستری از امر جادویی در متن ظهور می‌کنند، یعنی مواجه‌شدن جامعه با یک کوری همگانی و واگیردار که برخلاف نابیناییِ طبیعی و واقعیِ فرد کورشده همه‌جا را سفید می‌بینند.

یکی از علت‌های استفاده‌ی نویسندگان از سبک رئالیسم جادویی را می‌توان تاثیرپذیری آن‌ها از رویدادهای افسانه‌ای و اسطوره‌ای دانست که در بستری رئال و امروزی نشست می‌کنند و مفاهیم این‌زمانی را با مؤلفه‌های داستان‌های کهن ارائه می‌دهند تا مخاطب، این وقایع غیرطبیعی را به‌مثابه نشانه‌هایی در متن رئال مورد تحلیل ساختاری قرار دهد.

آرایه‌هایِ بیرونی و درونی

نوید اِستاک



آرایه چیست؟

به تناسب‌های آوایی (معنایی) گفته می‌شود که رعایت آن‌ها در ادبیات بر زیبایی و جنبه‌ی هنریِ اثر می‌افزاید.

آرایه‌یِ درونی:

کیفیتی است در زبان که از هم‌نشینی، مجاورت، ترکیب اصوات نرم، روان و خوش‌آهنگ حاصل می‌شود. ترتیبِ قرار گرفتنِ الفاظ و واژه‌ها در این حالت به‌گونه‌ای‌ست که واژه‌ها بی‌هیچ سکته و اشکالی روی هم قرار می‌گیرند و زبانی نرم و آهنگین را ایجاد می‌کنند.

به‌عنوان نمونه‌ی اول: به سطرهایی از شعر «رو کم کنی» اثر «علی عبدالرضایی» می‌پردازم:

«و دربه‌در تا سرِ یکی از اهالیِ در دوباره برگشتیم
به هرکه هر چی از میانِ ازها به جمعِ تاها رفت»

در این دو سطر تناسب آوایی (لفظی) میان کلماتِ (دربه‌در، سر، در، هر) طنینِ موسیقاییِ زیبایی را در سطرها ایجاد کرده است. تکرارِ صامت‌هایِ (د/ ر/ ه) و مصوتِ (ا) در این سطرها، به موسیقیِ درونی و ساخت‌مندیِ آوایی آن افزوده است و باعث گوش‌نواز شدن سطرها هنگام خوانش شده و سرعت خوانش را زیاد کرده است.

نمونه‌ی دوم سطری از «فروغ فرخزاد»:

«چگونه سایه‌ی سیاه و سرکشم اسیر دست آفتاب می‌شود»

تکرارِ واج (س) سببِ ایجاد هارمونی و موزیکِ درونی در این سطر شده است. «سایه» استعاره‌ای از تاریکی و عصیان است و «آفتاب» نمادِ روشنایی که در این سطر بینِ «سایه و آفتاب» تناقض یا تضاد اتفاق افتاده است. بینِ «سایه، سرکش، اسیر» تناسب معناییِ زیبایی ایجاد شده است.

آرایه‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱- لفظی ۲- معنوی

دسته‌ی اول بر پایه‌ی تناسب آوایی (لفظی) میان واژه‌ها به‌وجود می‌آید و دسته‌ی دوم بر پایه‌ی تناسب‌های معنایی بینِ واژه‌ها شکل می‌گیرد.

انواع آرایه‌های لفظی عبارت‌اند از:

۱- واج‌آرایی ۲- سجع ۳- ترصیع ۴- جناس

هر کدام از این آرایه‌ها به چند دسته تقسیم می‌شوند، به هر کدام با ذکرِ نمونه‌ای شعری می‌پردازم:

۱- واج‌آرایی:

به تکرار چند واج (صامت یا مصوت) در شعر یا نثر گفته می‌شود، به‌گونه‌ای که باعث ایجاد هارمونی یا خوش‌آهنگ شدنِ شعر یا نثرِ مورد نظر شود و در ذهن باقی بماند. وقتی واج‌آرایی بیان‌گر و یادآور صدای خاصی در طبیعت باشد، به آن «**نغمه‌ی حروف**» گفته می‌شود. واج به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱) مصوت (صدادار): مصوتِ کوتاه و مصوتِ بلند

مصوتِ بلند: شامل «آ – ای – او» و مصوتِ کوتاه: شامل «َ ِ ُ» (فتحه، کسره، ضمه) است.

۲) صامت (بی‌صدا): حروفی که مصوت نباشند، صامت هستند؛ مانند ر، ن، ک، گ، ل و...
به‌عنوان نمونه به سطرهایی از شعر «ماگریه» اثر «نوید اِستاک» توجه کنید:
«مادرم گریه/ مثل ابر همسایه‌یِ پشتی/ که زار می‌زند تا / پدر در گریه می‌می»
تکرارِ صامت‌های (م، ر، ی) و مصوتِ (ا) در این شعر سببِ خوش‌آهنگ شدنِ آن شده است، با توجه به این نمونه به واج‌آرایی در این سطرها پی می‌بریم.

۲- سجع:
به کلماتی که در پایانِ دو جمله، دو عبارت یا دو مصرع آورده شوند و باهم «هم‌وزن یا در واجِ پایانی یک‌سان باشند» گفته می‌شود. به‌عنوان نمونه به سطری از شعرِ «آنوشکا» اثر «مهدی نادری» توجه کنید:
«تلموت می‌دود زیرِ انگشت‌هات/ موسی هم که نداشت این تورات»
در دو سطر بالا واژه‌های «انگشت‌هات و تورات» سجع محسوب می‌شوند، چون در واج‌های پایانی (هات، رات) یک‌سان و هم‌آوا هستند و از یک هجایِ کشیده تشکیل شده‌اند.

۳- ترصیع:
به کلماتی که در دو مصرع یا دو جمله، در وزن و حروفِ پایانی یک‌سان، غیر از کلماتِ تکراری، بقیه‌ی کلمات برابر باشند، ترصیع گفته می‌شود. به نمونه‌های زیر از شعر «ترور» اثر علی عبدالرضایی توجه کنید:
«از دور   پدرت را خاک کنی/ اشک‌های مادرت را پاک کنی   از دور»
«اجرایِ جایِ خالیِ من/ در آغوشِ چند زن است»
«مرگ   به سوگم نشسته چار زانو/ به زندگی من دیگر کمک نمی‌کند چاقو»
«که دیگر شراب ندارد/ و زخم   که عمقِ خراب دارد»
کلماتِ «خاک، پاک/ من، زن/ زانو، چاقو/ شراب، خراب» باهم برابر و هم‌وزن هستند و سببِ ایجاد ترصیع شده‌اند.

۴- جناس:
هنگامی‌که نویسنده یا شاعر در نوشته‌ی خود کلماتی را می‌آورد که در ظاهر «هم‌آهنگ، هم‌صدا، هم‌وزن و یک‌سان در نوشتار»، اما در معنا و مفهوم باهم اختلاف داشته باشند، به آن جناس می‌گویند.
جناس به دو دسته تقسیم می‌شود: الف) جناسِ تام ب) جناسِ ناقص

الف) جناسِ تام:
زمانی اتفاق می‌افتد که دو کلمه‌ی جناس در تلفظ یکی، اما در معنا متفاوت باشند.
به نمونه‌ی زیر از شعر «شعبان بی‌مُخ» اثر علی عبدالرضایی توجه کنید:
«خواهران در کوفه مسجد غبار می‌دادند/ و جای سلمان فارسی   به عمّار می‌دادند»
واژه‌ی «می‌دادند» در این سطرها دو معنا دارد: در سطرِ اول به معنایِ «پاک کردن یا زدودن» است و در سطرِ دوم به معنایِ «کون یا کُس دادن» است. این نمونه ما را با «جناسِ تام» آشنا می‌کند.

ب) جناسِ ناقص:
وقتی دو کلمه در حروف برابر، اما در کسره‌گذاری (مصوت‌هایِ کوتاه) متفاوت باشند. به‌عنوان نمونه: گِرد، گَرد / مَرد، مُرد / تَن، تُن / سَر، سُر / کَر، کُر

آرایه‌ی معنوی:
یکی از آرایه‌هایِ ادبی که در ادبیاتِ کلاسیک ایران و جهان کاربرد زیادی دارد «مراعاتِ نظیر (تناسب)» است. از آوردن دو یا چند واژه در یک جمله یا بیت، که در خارج از آن جمله یا بیت بین آن‌ها ارتباطی خاص وجود داشته باشد،

تشـکیل می‌شـود. همان‌طور که تضـادها یا شـباهت‌ها در حوزه‌ی آواهای زبانِ موســـیقیایی باعث ایجاد صـــداهایی خاص می‌شـود، همین تضادها و تشابهات در امورِ ذهنی و معنایی، موســـیقیِ معنوی را پدید می‌آورد. بدیع، تضـــاد، طباق، تشـبیه، ایهام و... نمونه‌هایی از این موسـیقی معنوی است.

آرایه‌ی بیرونی:

به قواعدی که در شــعر باعث ایجاد فرم و وزنِ شــعری یا عروضــی می‌شــوند، آرایه‌ی بیرونی گفته می‌شود. این آرایه بـاعث ایجاد موســـیقیِ بیرونی در شـــعر می‌شـــود. تمام شـعرهایی که بر وزنِ «شـاهنامه‌ی فردوسی» سروده شده‌اند از نظامِ آوایی ســـاختارمندی پیروی می‌کنند که موســـیقیِ بیرونی را تشکیل می‌دهد.

بـه نمونـه‌های زیر که از کتابِ «این گربه‌ی عزیز» اثر علی عبدالرضایی آورده شده است، توجه کنید:

«تنها تو بر دیوار این غارها مرا نکشید»

تَن/ ها/ تُ / بَر/ دی / وا / رِ / این | غار / ها / مَ / را | نَ/ کِ / شید

_ U U _ / U _ U _ / _ U _ _ / _ U _ _

وزنِ سطر: مستفعلن مستفعلن فاعلات مفتعلن

«یک‌گوشه از روسری‌اش را باد می‌بَرَد»

یـک/ گو / شِ / از / رو / سَ / ری / یش / را / باد / می / بَ / رَد

U _ U / _ U _ _ / _ _ U _ / _ U _ _

وزنِ سطر: مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فَعل

در نمونه‌هایِ بالا سطرهایی موزون نوشته شده‌اند که دارای موسیقیِ بیرونی هستند.

موسیقیِ کناری:

برخلاف موسیقیِ بیرونی که در سرتاسرِ بیت‌های یک شعر وجود دارد و احسـاس می‌شود، موسیقیِ کناری در ساختار موســـیقیاییِ شـــعر تأثیرگذار اســـت اما در تمامِ بیت قابل مشــاهده نیســت. مانند «قافیه و ردیف» در یک شــعر، از نمونه‌های موسیقیِ بیرونی است.

به‌عنوانِ نمونه به دو سطرِ زیر از شعرِ «گوش‌های بسته‌ی ما را گوش می‌دهد» اثر علی عبدالرضایی توجه کنید:

«روی موجی که رویِ خودش افتاده‌ست ایستاده‌ایم/ و به این رادیو گوش‌داده‌ایم»

واژه‌های «ایســتاده‌ایم، داده‌ایم» در این ســطر باعث ایجاد موسیقیِ کناری شده است و قافیه هم محسوب می‌شوند.



نقاشعر



به هوایی که بالای سر داری

می‌گویند **پس**
بعد هم پیش‌بینی می‌کنند

که بیایی
این همه پیش‌بینی نکن



پیشآمد است دیگر
شاید خوشت آمد

همه آنجایند
کسی به این تک و تنها
بها نمی‌دهد
نه کادویی
نه اهدای آرزوی خوشی
نه حتی استخوانی بزرگ
که تقدیم شده باشد جای پاپیون



من کورِ مادرزادم
باز یا بسته
این چشم‌ها جز تو نمی‌بینند

تا آب هست

قوی تو محتاج آینه نیست

نارسیس

هرچه

در کتابها می گردم

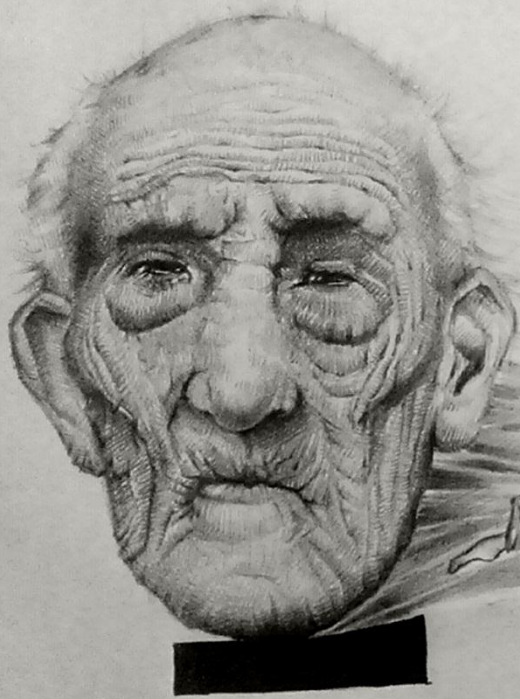
بیشتر گم می کنم

کجاســـت

آبی

که نشــــــانم بدهــد؟


من آمده ام پشت پنجره
تو هم بیایی کاش
که پرده ها را کنار بزنی
تا به هم نگاه کنیم
کاش زندان پنجره داشت


[redacted]


گذشته دیگر گذشته دیگر نیست
!!!!!!هرچه هستی باش!!!...... برخی جوانی گمشده دارند....... می‌روند پیدایش کنند.......
پیر می‌شوند

وقتی خطر می‌کنی، خطا هم چاشنیِ کار می‌شود. ما از خطا نمی‌ترسیم و خوب می‌دانیم اگر اشتباه نکنیم محال است گامی به پیش برداریم، بسیار سعی کردیم که بی‌نقص باشیم اما اشتباه مثل اتفاق است، می‌افتد! پس هنوز مثل همیشه از پیشنهادهای شما استقبال می‌کنیم. با ما در تماس باشید:

collegepublisher@kalejsher.com
filesher@kalejsher.com

چنانچه مایلید مطالبتان در مجله فایل شعر و یا در وب سایت کالج شعر منتشر شود، آن را به ایمیل زیر ارسال کنید:

Rooz@kalejsher.com

اگر مایلید به ما بپیوندید یا دیگر تریبون‌های‌مان را در دسترس داشته باشید، به لینک‌های زیر رجوع کنید:

وبسایت کالج شعر عبدالرضایی
www.Kalejsher.com
۱-روزنامه_شعر
/http://kalejsher.com/wordpress
۲- رادیو کالج شعر
http://myradiostream.com/mobile/abdolrezaeicollege
۳- گروه کالج شعر در تلگرام
EGg۷MprT۶https://telegram.me/joinchat/BwOSKwHDA۰C-A
۴- خبرهای مرتبط با کالج شعر
/https://www.instagram.com/aliabdolrezaei
۵-صفحه کالج شعر در اینستاگرام
http://instagram.com/kalej.sher
۶-صفحه ی رادیو کالج شعر در اینستاگرام
/https://www.instagram.com/radiokalej
۷_صفحه ی فایل شعر در اینستاگرام
Www.instagram.com/file.sher
۸- کانال علی عبدالرضایی
https://telegram.me/aliabdolrezaie
۹- دانلود پنج شماره ی مجله فایل شعر
http://kalejsher.com/magazines.php
۱۰_کانال سخنرانی های علی عبدالرضایی
pUCzlE۳https://telegram.me/joinchat/DcCHuDjFvPPpDFw
۱۱_کانال کارگاه شعر علی عبدالرضایی
https://t.me/joinchat/AAAAAEGNFFSxnARq_Qhmrg
۱۲_کانال سمینارهای کالجی
dbzEeK۲https://t.me/joinchat/AAAAAEGEg۹XUZFI
۱۳_ کانال کالج شعر در یوتیوب
https://www.youtube.com/channel/UCRXerqyVzr_A۶CmDLmalXPD
۱۴_کانال کالج شعر در آپارات
http://www.aparat.com/Kalejsher
۱۵_کانال کالج شعر در ساوند کلاود
https://soundcloud.com/kalejsher
۱۶_فیسبوک کالج شعر
https://www.facebook.com/abdolrezaei
۱۷_توییتر
https://twitter.com/Abdolrezaei
۱۸_ربات مجموعه آثار علی عبدالرضایی
Tlgrm.me/aliabdolrezaie۱bot

